This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 253 737

Sammlung Göschen

Die Plastik

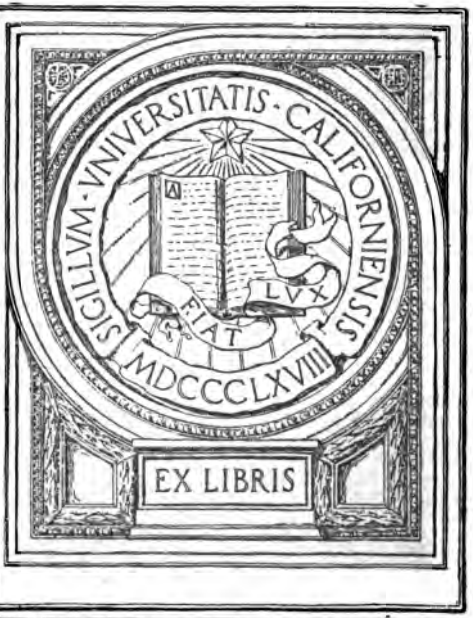
des Abendlandes

von

Dr. Hans Stegmann

Mit 25 Tafeln

IN MEMORIAM
J. Henry Senger



UNIV. OF
CALIFORNIA

Tafel 20. **Peter Vischer, Broncestatue des Königs Arthur von England.** Hofkirche zu Innsbruck.

Sammlung Göschen

Die Plastik

des Abendlandes

von

Dr. Hans Stegmann
Konservator am Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg

Mit 32 Tafeln

Nachdruck verboten

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1902

NB450
S7

Litteratur.

Aus der naturgemäß sehr reichen, die Plastik des Abendlandes allgemein und speziell behandelten Litteratur ist hier nur eine kleine Anzahl für das weitere Studium der Geschichte der Plastik empfehlenswerter Werke allgemeineren Inhalts, welche vom Verfasser der vorstehenden Arbeit mit benutzt wurden, zusammengestellt.

Springer, A., Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig 1895 ff.

Zimmermann, Max, Kunstgeschichte des Altertums und Mittelalters bis zum Ende der romanischen Epoche. Bielefeld 1895 ff. (1. Band der allgem. Kunstgeschichte von H. Knackfuß.)

Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln 1891 ff.

Lübke, W., Geschichte der Plastik von den älteren Zeiten bis zur Gegenwart. III. Aufl. Leipzig 1880.

Collignon, Geschichte der griechischen Plastik, übersetzt von E. Thraemer. Straßburg 1895 ff.

Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. III. Aufl. Leipzig 1881 und 1882.

Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig und Berlin 1893.

Bode, W., Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1885.

Burckhardt, J., Der Cicerone. VI. Aufl., bearbeitet von Bode. Leipzig 1893.

Bode, W., Die italienische Plastik. II. Aufl. Berlin 1893. (Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin.)

Gonse, La sculpture française depuis le XIVe siècle. Paris 1895.

IN MEMORIAM

Inhaltsverzeichnis.

I. Teil. Das Altertum. Seite

§ 1. Einleitung 5

1. Kapitel. Griechenland.

§ 2. Die Anfänge der Kunst in vorhistorischer Zeit . . . 6
§ 3. Die archaische Kunst 8
§ 4. Das perikleische Zeitalter 15
§ 5. Die Plastik bis zur Zeit Alexander d. Gr. 27
§ 6. Die hellenistische Kunst 37

2. Kapitel. Die Plastik der Römer.

§ 7. Die etruskisch-italische Kunst 44
§ 8. Rom unter griechischem Einfluß 45
§ 9. Die römische Porträtplastik. Verfall der Kunst . . . 48

II. Teil. Das Mittelalter.

3. Kapitel. Das erste christliche Jahrtausend.

§ 10. Die altchristliche Plastik 51
§ 11. Die byzantinische Plastik 55

4. Kapitel. Das hohe Mittelalter.

§ 12. Die Elfenbeinplastik 57
§ 13. Die niedersächsische und die übrigen deutschen Schulen bis zum 12. Jahrhundert 60
§ 14. Die Blütezeit der deutschen romanischen Plastik im 13. Jahrhundert 64
§ 15. Frankreich vom 11. bis zum 13. Jahrhundert . . . 72
§ 16. England 78
§ 17. Italien bis zum Ausgang des 12. Jahrhunderts . . . 80
§ 18. Die Familie der Pisani und ihre Nachfolge 83

5. Kapitel. Das späte Mittelalter.

§ 19. Deutschland bis um 1400 91
§ 20. Frankreich 97
§ 21. Deutschland im 15. Jahrhundert. Die Holzskulptur . . 101

925138

III. Teil. Die Neuzeit.

6. Kapitel. Die italienische Renaissance. Seite

§ 22. Die Begründer der Frührenaissance in Florenz . . . 107
§ 23. Die zweite Generation der toskanischen Bildner des Quattrocento 120
§ 24. Das übrige Italien im 15. Jahrhundert 127
§ 25. Die Hochrenaissance 130
§ 26. Michelangelo 135
§ 27. Das Barock und Bernini 139

7. Kapitel. Deutschland. 15.—19. Jahrhundert.

§ 28. Die Blütezeit der deutschen Plastik am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts 144
§ 29. Die deutsche Renaissanceplastik nach 1550 160
§ 30. Die Plastik des 18. Jahrhunderts bis Rauch 162

8. Kapitel. Frankreich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts.

§ 31. Das 16. Jahrhundert 167
§ 32. Frankreich unter den großen Königen Ludwig XIV. und Ludwig XV. 171
§ 33. Das 18. Jahrhundert 173

Alle Rechte, insbesondere das Uebersetzungsrecht, von der Verlagshandlung vorbehalten.

Druck von Carl Rembold & Co., Heilbronn a. N.

I. Teil.

Das Altertum.

§ 1. Einleitung.

Die bildende Kunst ist so alt, wie die Geschichte des Menschengeschlechts, und mit ihr können wir das Bestreben körperlicher Kunstdarstellung, der Plastik, verfolgen. Wir müssen im Nachstehenden absehen, eine Schilderung der Anfänge künstlerischen Wollens zu geben, wie wir sie etwa in den prähistorischen Funden, den plastischen Verzierungen von allerlei Geräten und Waffen erblicken, auch die Kindheit der Kunst, wie sie die Funde von Hissarlyk und dem griechischen Festland vorführen, können als Erzeugnisse der Kunst in ihrem Kindesalter nur gestreift werden. Als Vorstufen wirklicher plastischer Kunst sind die bildnerischen Arbeiten des Orients zu betrachten, wo wir die ersten geschichtlichen Völker, die Aegypter, Assyrer, Perser und Phönizier im Besitz einer schon kräftig entwickelten Bildnerkunst vorfinden. Vorzüglich giebt Aegypten und Assyrien Kunde von einer Jahrtausende zurückliegenden künstlerischen Entwickelung, die insbesondere in den frühen Epochen durch die Kenntnis in der figürlichen

Darstellung von Menschen und Göttern unsere hohe Bewunderung zu erregen vermag. Kein Wunder, daß diese in ihren Anfängen gar nicht zu bestimmende, zwar wenig durchgeistigte, aber durch ausgezeichnete technische Kenntnisse hervorragende orientalische Kunst auf die abendländischen Kulturvölker, auf die Griechen vor allem, mit welchen die nachfolgende Betrachtung ihren Anfang nehmen soll, von tiefgreifendem Einfluß gewesen ist.

1. Kapitel.

Griechenland.

§ 2. Die Anfänge der Kunst in vorhistorischer Zeit.

Wie bei allen Völkern der Erde, hat auch in Griechenland die Kunst im höheren Sinn, die Darstellung des Menschen, ihren Ausgang vom Kult genommen. Bis zu wirklich künstlerischer Bethätigung hat gerade in Griechenland die Plastik einen sehr langdauernden Weg zurücklegen müssen. Nehmen wir die Schliemannschen Funde bei Hissarlyk als die ältesten griechischen Kunstdenkmale und als Zeit ihrer Entstehung die Frühzeit des zweiten Jahrtausends vor Christus an, so liegt die Entwickelung von den dort gefundenen Bleiidolen — nackte weibliche Figuren, die deutlich den Astartetypus verraten — bis zum Apoll von Tenea im sechsten Jahrhundert in einem Zeitraum von wenigstens 1200 Jahren. Der Standpunkt der homerischen Kunst, wie er durch die Beschreibung z. B. des achilleischen Schildes überliefert ist, vermag am ehesten aus den Funden der ebenfalls durch

Schliemann erforschten Burgen von Mykenä und Tiryns erkannt werden. Als plastische Arbeiten im höheren Sinne können hier in erster Linie die einen gewissen Porträtcharakter tragenden goldenen Gesichtsmasken, die der Leiche beigegeben wurden, und das bekannte Löwenthor von Mykenä gelten. Das letztere zeigt unverkennbar orientalischen Einfluß in seinen Vorzügen, besonders der im allgemeinen richtigen Erkenntnis des tierischen Organismus, wie in seinen Nachteilen, der Verschwommenheit der Formen.

Die Entwickelung der griechischen Plastik geht mit der Entwickelung des Kults Hand in Hand; die poetische Ausgestaltung des griechischen Göttercyklus war die Vorbedingung der griechischen Skulptur. So sind die ersten kaum als plastische Kunstwerke anzusehenden Götterdarstellungen Symbole. Die ersten Statuen aber schließen sich den in der Baukunst verwendeten Holzteilen, dem Brett und der runden Säule, an, welchen beiden die menschliche Gestalt in unvollkommenster Weise ohne Lösung der Glieder vom Körper angepaßt ist. Die Bemalung gab diesen Holzbildern (ξόανα), die bis weit in die historischen Zeiten sich forterhielten, erst ihre richtige Bedeutung. Die ersten künstlerischen Fortschritte knüpften die Griechen an den Namen des Dädalos. Er soll die Augen zuerst geöffnet, die Arme vom Rumpf getrennt, die Beine schreitend gebildet haben. Die Entwickelung der griechischen Skulptur ist jedenfalls vom asiatischen Griechenland ausgegangen. Von letzterem verpflanzte sie sich auf die Inseln und gelangte auf diesem Wege zum griechischen Festlande. Die Schule von Samos mit

Rhoikos und seinen Söhnen Theodoros und Telekles an der Spitze, welche durch Einführung des Hohlgusses der Metalltechnik neuen Aufschwung gaben, Chios mit Bupalos und Athenis und Naxos mit Byzes sind hier bis zur 60. Olympiade (540 v. Chr.) an erster Stelle zu nennen.

§ 3. Die archaische Kunst.

Alsbald entstanden auch auf dem griechischen Festland verschiedene Schulen. Im Peloponnes war zuerst die samische Schule von starker Einwirkung gewesen. Theodoros aus Samos hatte für Sparta gearbeitet, Smilis aus Aegina in Samos seine Ausbildung erfahren. Ausschlaggebend für die Richtung der dorischen Kunst waren für die nächste Zeit die eingewanderten Kreter Skyllis und Dipönos, die um die 50. Olympiade die sikyonische Schule begründeten. In Sparta wird in der Folge der Magnesier Bathykles ein Förderer der dortigen Schule. Sein Hauptwerk war der mit Gold und Elfenbein geschmückte Thron des Apollo von Amyklä, der in Relief eine Reihe der bedeutsamsten griechischen Mythen enthielt. Langsamer geht die Entwickelung in Attika vor sich, wo erst nach der 60. Olympiade von einer bedeutenderen Plastik die Rede ist. Einen mächtigen Anstoß zu freierer Gestaltung erfährt die Kunst seit der 40. Olympiade, als neben den hieratisch festgelegten Götterbildnissen die Sitte auftritt, den olympischen Siegern Standbilder zu errichten und damit der Bildung des menschlichen Körpers, obwohl die Athletenbilder zunächst nur Typen-

Symbole waren, großer Vorschub geleistet wurde, besonders durch das ganz natürlich aus dem Gegenstand sich ergebende genauere Studium der Anatomie. So viele litterarische Nachrichten nun auch über Künstler und Kunstwerke aus diesen Zeiten erhalten sind, so gering ist verhältnismäßig die Zahl erhaltener Originalwerke. Bezüglich des Materiales — die Bronze war gegenüber dem Stein das vorherrschende des vorarchaischen und archaischen Stiles — stoßen wir häufiger auf den Kalkstein (Poros), der den Uebergang vom Holz zum Marmor gebildet zu haben scheint. Von der dorischen Kunst geben einerseits die starren unbeholfenen Reliefs von Chrysapha (Museum zu Sparta), Asklepios und Hygieia, Opfergaben entgegennehmend, und zwei am selben Ort befindliche Flachreliefs, Wiedersehen von Orestes und Elektra und die Ermordung Klytämnestras, andererseits drei Metopen vom älteren Tempel zu Selinunt Zeugnis. Von den letzteren sind die beiden: Perseus tötet Medusa und Herakles bestraft die Kabyren, am bekanntesten. Untersetzte Figuren, übertriebene, schwammige Formenfülle lassen noch den Einfluß des Orients erkennen. Von der freien Plastik geben eine Anzahl von Apollofiguren einen guten, den Fortschritt in dieser Zeit veranschaulichenden Begriff. Der älteste der Gruppe ist der Apoll von Thera; die Gliedmaßen sind noch starr, die Muskeln nur angedeutet, das stumpfsinnige Lächeln, das in mehr oder weniger starkem Maße allen archaischen Bildungen eigen, besonders abstoßend. Demselben Schema folgt der Apoll von Orchomenos, aber schon ist ein feineres Ver-

ständnis für den menschlichen Organismus zu erkennen. Weitaus freier ist bereits der in der Münchener Glyptothek befindliche Apoll von Tenea gestaltet. Noch ist die Haltung starr, die Gesichtsbildung blöd, aber die Arme lösen sich teilweise vom Rumpf, die Beine sind schon auseinandergestellt, die Muskulatur feiner beobachtet. Die Darstellung des ruhig stehenden Mannes bildet fortan für lange Zeit den Kernpunkt der dorischen Kunst. Von den jonischen Schulen sind aus dieser Zeit erhalten zehn sitzende weibliche Statuen (die Köpfe fehlen), welche zu Didyme an der Straße der Branchiden standen (Britisches Museum zu London). Sie zeigen einen einförmigen, stark orientalisierenden Typus, die Formengebung ist weich, bis zum Formlosen.

Der eigentliche archaische, d. i. altertümlich strenge, Stil umfaßt die Zeit von der 60. bis zur 80. Olympiade (540—460 v. Chr.). Von den dorisch-peloponnesischen Schulen sind in dieser Periode die von Sparta, Sikyon, Argos und Korinth die bedeutendsten. Im Anschluß an diese leitet die wichtigste Schule von Aegina zur attischen über, die bereits den ersten Rang, der ihr fortan gebühren soll, wenigstens vorahnen läßt. Die Kunst der Inseln und des asiatischen Griechenlands blüht, um dann im weiteren Verlauf gegenüber dem eigentlichen Hellas nur noch eine untergeordnete Bedeutung einzunehmen. Von der spartanisch-elischen Schule sind nur Künstlernamen überliefert, unter diesen nimmt Gitiades den ersten Platz ein. Unter den sikyonischen Bildhauern ist Kanachos der bedeutendste. Von

seinem Apollotypus, den er zweimal, für Didyme bei Milet und als ismenischen Apoll für Theben ausführte, haben sich Repliken erhalten, die annähernd seine Kunstweise erkennen lassen (sog. Payne-Knight-Bronze im Britischen Museum und Apoll von Piombino im Louvre). Wenn auch noch steif in der Haltung, sind doch die Behandlung des vornehmen Kopfes, die freier bewegten Arme, von denen der eine einen Hirsch, der andere den Bogen hält, das leicht angedeutete Schreiten bemerkenswert. In Argos steht Ageladas an der Spitze der Schule, mehr als durch seine Werke noch durch den Umstand berühmt, daß er als der Lehrer der bedeutendsten Künstler der folgenden hohen Blüte der Kunst, des Myron, Polyklet und Phidias genannt wird. Von seinen Werken ist nichts erhalten, doch bevorzugte er, wie dies überhaupt dieser Periode eigentümlich, als Material die Bronze. Die Sorgfalt der Behandlung, die Reinheit der Linien, die Feinheit der Modellierung, welche die Metalltechnik voraussetzt, bereiteten technisch die Blüteperiode, welche unmittelbar sich anschließt und welche ihren Anstoß nach dieser Richtung von den dorischen Schulen erhielt, wirksam vor. Die hervorragendsten Monumente der archaischen Kunst, die heute erhalten sind, gehören der äginetischen Schule an, die mit den vorgenannten in engster Beziehung steht.

Smilis und der in Sparta thätige Kallon dürfen sich Begründer derselben heißen, die ihre Hauptaufgabe in Athleten- und Pferdefiguren für Olympia fand. Ihr letzter großer Vertreter war Onatas. Mehr als diese überlieferten Namen aber interessieren

uns die Giebelskulpturen des Athenetempels zu Aegina (1811 aufgefunden und durch König Ludwig I. von Bayern in die Münchener Glyptothek gelangt). Die beiden Giebel enthielten je 14 Figuren, vom östlichen sind nur fünf vorhanden, während der westliche im wesentlichen erhalten ist. Sie verraten verschiedene Hände, der westliche ist der ältere und stellt den Kampf um die Leiche des Patroklos aus der Ilias dar; der östliche dagegen vermutlich eine Episode aus dem Kampfe des Herakles und des Telamon gegen Laomedon. In beiden Kämpfen steht Athene im Mittelpunkt der Streitenden, die jedesmal streng symmetrisch zu beiden Seiten angeordnet sind. Die Körper sind mit feinem Verständnis, insbesondere der Bewegung, wenn auch sonst etwas trocken, behandelt, die Köpfe dagegen noch ziemlich ausdruckslos; an eine Individualisierung ist nirgends gedacht. Der Marmor war teilweise bemalt, eine Zahl von Nebendingen aus Bronze hergestellt. Zeichnen hohe technische Fertigkeit und fortgeschrittene anatomische Kenntnisse nach diesem Beispiel die äginetische Schule aus, so ist eine gewisse, trotz aller Unbeholfenheit durchschimmernde Anmut und feiner Sinn für Linienführung das charakteristische Merkmal für die gleichzeitige attische Schule; eine derselben dann stets eigen bleibende Eigenschaft, unter dem Namen Atticismus bekannt.

Pisistratus' segensreiche Herrschaft fällt mit dem Beginn der attischen Plastik zusammen; Endoios, der Schüler des Dädalus, soll die Schule begründet haben. In einer sitzenden Athenastatue von der Akropolis glaubt man zum mindesten eine Nach-

bildung eines Werkes von ihm zu besitzen; die Haltung ist noch ganz hieratisch, wie die der Frauengestalten auf der Straße der Branchiden, die Feinheit der Beobachtung der Einzelheiten, besonders in den Gewändern, läßt ihr eine höhere Stufe zuerkennen. Typisch für diese Zeit sind eine Reihe von Funden auf der Akropolis, die sicher der Zeit vor den Perserkriegen angehören, besonders charakteristisch Reste eines Tempelgiebelschmucks aus kalkartigem Tuff, wovon der dreiköpfige und dreileibige Typhon, ein energisches, freilich auch noch rohes Werk, am meisten hervorsticht. Doch bald wenden die attischen Bildhauer sich dem Marmor zu, dessen Wirkung sie durch eine fein abgewogene Polychromierung noch zu steigern suchen, im Gegensatz zu der grellbunten Bemalung der vorhergegangenen Werke. Eine Reihe von weiblichen Votivstatuen von der Akropolis verdient hier erwähnt zu werden. Noch ist der Gesichtsausdruck mit dem stets ernsten Lächeln derselbe geblieben, aber das Gewand in all seinen Teilen ist mit so feiner Beobachtung der Naturstoffe wiedergegeben, daß fast der Eindruck einer künstlerischen Vollendung erzielt wird, die eigentlich doch noch fehlt. Aber auch in der männlichen Bildung schreitet die attische Kunst rasch vorwärts. Der bekannte Athletenkopf (Sammlung Rampin) zeigt, abgesehen von der gekünstelten, stark schematischen Frisur, in den Zügen doch einiges individuelle Leben, das weit absticht von den eben erwähnten Apollotypen. Neben anderen ähnlichen Köpfen ist ein Basrelief, mit dem schon fein der Natur nachgebildeten Kopf eines Diskoswerfers hervor-

zuheben, der nur durch die noch ganz archaische schiefe Stellung der Augen auffällt. Von Grabstellen aus dieser Zeit ist vor allem die einfach aber lebenswahr behandelte des Aristion, ein Werk des Aristokles, zu nennen, die im Keime schon den kommenden monumentalen Stil anzeigt. Als hauptsächliches Werk gehört hierher auch die wagenbesteigende Frau(?), auf einem auf der Akropolis gefundenen Flachrelief, auf dem neben der zugigen, feinen Gewandbehandlung die richtige Erfassung der Bewegung alles Lob verdient. Ein berühmtes Werk der Zeit, die Standbilder der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, ist wenigstens in Nachbildungen auf unsere Zeit gekommen, die erkennen lassen, daß nur ein Schritt zu machen ist zur Erreichung einer hohen vollendeten Kunst. Beide stürmen daher, der eine mit erhobenem, gezücktem Schwert, der andere die Chlamys (kurzer Mantel) über den Arm geworfen, gleichsam als Schild für den Gefährten. Noch ist eine gewisse Eintönigkeit in der Bewegung nicht zu verkennen, aber es ist doch dem Leben abgelauschte, wirkliche Bewegung. Verwandt der attischen archaischen Kunst ist die der asiatischen Griechen. Neben der von der Insel Thasos stammenden Altarbekleidung im Louvre zu Paris, welche Apollo, den Chor der Nymphen anführend, und Hermes mit einer der Charitinnen zeigt, dem empfindungsvollen Relief der sogenannten „Erhöhung der Blume" mit zwei jungen Mädchen aus Pharsalos in Makedonien, welche beweisen, daß der aufstrebende Geist der hellenischen Kunst in allen Gebieten des Landes sich mächtig zu regen begann, ist

es für Asien das Harpyienmonument zu Xanthos in Lykien, welches aus dieser Zeit Erwähnung verdient. Der Stil auf demselben ähnelt ganz dem der attischen Skulpturen; dargestellt sind auf diesem Grabmale, das die Form eines vierkantigen Pfeilers trägt, auf den Reliefs des Frieses heroisierte, ruhmvoll Verstorbene, denen die Ueberlebenden Gaben darbringen, während zu gleicher Zeit die Harpyien, halb menschliche, geflügelte Wesen, die Seelen, menschliche Körper in kleinem Maßstab, davontragen.

§ 4. Das perikleische Zeitalter.

Die Meister, die, getrennt durch einen kräftigen Fortschritt von den eben beschriebenen Werken, die Hauptvertreter der nachfolgenden, nacharchaischen attischen Schule bilden, sind Kalamis und Myron. Der erstere blühte etwa von 440 bis zum Ende des fünften Jahrhunderts, war also ebenso wie Myron ein Zeitgenosse des Phidias. Das Stoffgebiet, aus dem er seine Werke entnahm, ist ein vielseitiges, besonders glänzte er auch in der Tierbildnerei (Rennpferde). Berühmt waren vor allem von ihm die Aphrodite Sosandra, dann der für Tanagra bestimmte widdertragende Hermes, welch' letzterer in Kopien bekannt ist.

Myron war wie die meisten seiner Kunstgenossen vorzüglich Bronzeplastiker. Bekannt ist vor allem von ihm durch die Marmorkopie im Vatikan der Diskoswerfer, der mit der Scheibe in der Hand zum Wurfe ausholt, eine in der Beobachtung der Bewegung ganz vortrefflich dem Leben abgelauschte Gestalt. Gleiche

Lebenswahrheit wurde einer von ihm geschaffenen Kuh nachgerühmt.

Bevor wir nun uns zu Phidias, der zu der jetzt schon vorhandenen technischen Vollendung und Feinheit der Beobachtung das höhere Seelenleben hinzufügen sollte, übergehen, erübrigt es, nochmals in den Peloponnes zurückzukehren und den Werken von Olympia, die erst in neuester Zeit über den Stand dieser peloponnesischen Schule Licht verbreiteten, einige Aufmerksamkeit zu schenken. Das dortige Nationalheiligtum entstand in der eben geschilderten Periode; die Metopen des Zeustempels, zwölf an der Zahl, stellten die Arbeiten des Herakles dar; zahlreiche Bruchstücke haben wenigstens großenteils eine annähernde Rekonstruktion ermöglicht. Die schönste Scene davon ist die, auf welcher Herakles, unterstützt von einer Hesperide, das Himmelsgewölbe trägt und von Atlas die Aepfel der Hesperiden empfängt. Im Gegensatz zu der gesuchten Feinheit des späteren archaischen attischen Stils tritt hier ein strenger, straffer Zug auf, der noch keineswegs von Befangenheit frei ist. Als Künstler sind Paionios von Mende (Thracien) und Athamenes von Athen für die Giebel genannt — ob mit Recht ist freilich sehr zweifelhaft —, die Verfertiger der Metopen sind unbekannt. Von Paionios ist die Nike, welche die Spitze des Giebels schmückte, wenigstens wieder gefunden worden, eine Figur in kühner Stellung; besonderen Reiz erhält das Werk durch das vom Wind an den Körper gepreßte Gewand, welcher sich wirkungsvoll darunter abhebt.

Die Giebelskulpturen sind in ziemlich be-

schädigtem Zustande, meist in Bruchstücken zum großen Teile erhalten. Die Ausführung ist eine ziemlich flüchtige. Wie immer bei den dreieckigen Tempelgiebeln mußten die mittleren Figuren stehend, die nach beiden Seiten folgenden sitzend oder kauernd, die letzten endlich liegend angeordnet werden. Auf dem östlichen Giebel ist Zeus als Schiedsrichter in dem Wettkampf zu Wagen zwischen Pelops und Oinomaos dargestellt, auf dem westlichen Apoll als Kampfrichter in dem Kampf zwischen Centauren und Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos.

Den Höhepunkt der griechischen Plastik, antiker Kunst überhaupt, stellt die Gestalt des Phidias dar. Um sein Wesen zu würdigen, ist es nötig, die geistigen und politischen Verhältnisse seines Vaterlandes, Athens und des machtvoll nach der Niederwerfung der Perser dastehenden Griechenlands kennen zu lernen; was Perikles, der reinste und erhabenste Typus des Staatsmanns des hellenischen Volkes für die Politik, was Aischylos und Sophokles für die Dichtkunst, das bedeutet Phidias für die bildende Kunst. Nur große Zeiten bringen große Männer hervor. Ueber den Lebensgang des Meisters ist wenig bekannt, von seiner Bildung wissen wir, daß er sich zuerst unter dem Athener Hegias, dann jedenfalls im Peloponnes unter Ageladas ausbildete. Von seinen Werken, die als Verkörperung des Ideals jeder Kunst im Altertum betrachtet wurden, ist nur Nebensächliches, von dem nicht einmal feststeht, wie weit und ob er eigenhändig dabei beteiligt war, im Original auf uns gekommen. Im Anfang seines Schaffens war der Meister vorwiegend Erzbildner.

Hierher gehört eine figurenreiche, von den Athenern nach Delphi geweihte Gruppe. In der Mitte Miltiades zwischen Apollo und Athene, darum gruppiert die Stammesheroen der zehn Phylen und die attischen Heroen Theseus, Kodros und Phileas. Ebenfalls als Weihgeschenk der Athener nach den Perserkriegen schuf er die eherne Athena auf der Akropolis. Dargestellt als Promachos — Vorkämpferin — war sie weithin vom Meere aus sichtbar. Von einer zweiten ehernen Statue derselben Göttin, die ebenfalls die attische Burg schmückte und von attischen Kolonisten von Lemnos (Athena Lemnia) gestiftet war, glaubt man in einer Marmorfigur in Dresden (besserer Kopf in Bologna) eine gute Nachbildung zu besitzen. Hoheitsvoll, doch zart jungfräulich tritt uns die Göttin entgegen. Von unvergleichlicher idealer Schönheit ist Form und Bewegung des Kopfes. Ruhig stehend ist die Göttin dargestellt und doch vom edelsten Fluß der Bewegung beseelt. Noch eine dritte Athenastatue schuf er in seiner früheren Zeit für die Bürger von Platäa, ein mit Goldblech überkleidetes Holzbild. Die höchste Aufgabe wurde dann dem Künstler zu teil: das Zeusbild für das der Vollendung erst entgegengehende Nationalheiligtum zu Olympia zu fertigen. Mit diesem Bilde legte er das Ideal der höchsten antiken Gottheit für alle Zeiten fest. Freilich haben wir nur ungenügende Kunde von seiner Gestalt; es nachzubilden wagten die Nachfolger nicht; Münzen geben allein neben den litterarischen Quellen spärliche Kenntnis. Geradeaus blickend thronte der Gott, die Linke auf ein stabartiges, mit dem Adler

bekröntes Scepter gestützt, die Rechte trug eine ihm zugekehrte Nike (Siegesgöttin). Ruhig blickt das Auge aus dem Milde kündenden Antlitz, schlichtes Haar umgiebt das edelgeformte Haupt, um das sich der Oelkranz schlingt. Ein technisches Meisterwerk, war die Figur auf einem Holzkern aus Elfenbein und Gold gearbeitet. Die nackten Teile waren aus Elfenbein, die Haare, das Gewand und die Sandalen aus Gold. Edelsteine und Email dürfen wir des weiteren als verwendet annehmen. Mit dieser Schöpfung stand Phidias im Zenith seines Ruhmes. Aus Elis in die Heimat zurückgekehrt, ward ihm die großartige und umfangreiche Ausschmückung des athenischen Heiligtums der nationalen Schutzgöttin, des Parthenon, übertragen. Hier trat zum erstenmale an Phidias die Aufgabe heran, den ganzen mythologischen Kreis seiner Nation in Marmor darzustellen. Den wichtigsten Teil bilden die Giebelfelder, deren Skulpturen leider nur sehr lückenhaft und in schlechtester Erhaltung ihrem größten Teile nach sich im Britischen Museum zu London befinden. Im vorderen, dem Ostgiebel, ist die Geburt der Athene dargestellt. Die die Mitte bildende Hauptgruppe ist verloren gegangen. Links erhebt sich Helios (die Sonne) aus dem Meer, die Köpfe der aufbäumenden Rosse seines Viergespannes sind sichtbar. Auf der anderen Seite entsprechen ihm die sanfteren Rosse der Selene (Mond). Von den übrigen Figuren ist ein ruhender, nach links schauender Jüngling, ein herrliches Bild männlicher Kraft, als Gott Olympos (des Berges, wo der Vorgang spielt), drei in ihrer Bewegung unnachahmlich vornehm

wirkende Frauengestalten als Moiren (Schicksalsgöttinnen) gedeutet worden. Die Bedeutung des noch schlechter erhaltenen Westgiebels wird durch eine aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammende Zeichnung erhellt. Dargestellt ist nach Pausanias der Kampf zwischen Poseidon und Athene um Attika. Nur einzelne Bruchstücke sind erhalten, am vollständigsten der ruhende Torso des Flußgottes Kephissos.

Nicht in derselben Wucht und monumentalen Größe sind die Reliefs der Metopen zwischen den Säulen gehalten. Schon der Gegenstand derselben präludiert nur gleichsam zu dem Inhalt der Giebel. Ihre Anzahl beträgt 92. Das Relief ist, weil die Metopen hinter den Triglyphen zurückstehen, sehr hoch, die Figuren fast frei behandelt. Die Scenen sind in sich abgeschlossen; sie schildern den Kampf des Hellenentums gegen die rohen Naturkräfte. Giganten- und Kentaurenkämpfe wechseln mit Episoden aus dem trojanischen Kriege ab. Verschiedene und verschiedenwertige Hände haben hier wie bei den Giebeln und dem Fries mitgearbeitet. Menschen- und Pferdeleiber sind in höchster Vollendung wiedergegeben; die Bewegung ist großartig aufgefaßt, nirgends übertrieben. Der Fries endlich, der sich um die Cella des Tempels herumzieht in einer Länge von beiläufig 160 m — etwa 3/4 davon ist erhalten —, ist im Gegensatz zu den Metopen, weil der hohe Standpunkt (10 m Höhe) gegenüber dem nur wenig (5 m) entfernten Beschauer dies erheischte, in ganz flachem Relief gearbeitet. Er stellt in zahllosen Figuren und Gruppen die Panathenäen, den Zug der Athener, um das von den

Tafel 1. **Phidias; ein Teil der Götterversammlung vom Parthenonfries.** Britisches Museum, London.

Digitized by Google

Jungfrauen der Stadt gewebte Prachtgewand der Göttin zu überreichen, dar. Nächst der besonders ergreifenden Götterversammlung (Taf. 1) sind es die athenischen Jünglinge zu Pferd, welche in kaum wieder erreichter künstlerischer Vollendung der Verbindung von Mann und Roß das Interesse auf sich ziehen. Während Gehilfen und Schüler unter seiner Leitung diese ungeheuere Aufgabe lösten, vollendete Phidias das Kultbild, die Goldelfenbeinstatue der Athena Parthenos. Leider sind die zahlreichen Nachbildungen dieses hochberühmten Werkes nicht geeignet, ein vollkommenes Bild von der künstlerischen Wirkung zu geben. Athena steht, völlig gerüstet mit der Aegis vor der Brust, mit hohem reich geziertem Helm, die Linke auf den ebenso reich mit Reliefschmuck gezierten Schild gestützt, in der ausgestreckten Rechten trägt sie die ihr zugewandte Figur der Nike. Als weitere Werke von ihm sind ein drittes für Elis geschaffenes Goldelfenbeinbild der Venus Urania, sowie ein Marmorbild derselben Göttin in Athen und eine Amazone überliefert. Von einem Bronzewerk, einem Diadumenos (Jüngling, der sich eine Binde um das Haupt legt), ist die 2/3 lebensgroße Nachbildung im Diadumenos Farnese im Britischen Museum erhalten. Die Jünglingsgestalt von vornehmsten Formen hält eben im Schreiten inne, Ruhe und Bewegung sind in glücklichster Lösung vereint.

Zahlreich sind die Namen bedeutender Künstler, die aus der attischen Schule in der auf Phidias folgenden Zeit genannt werden. An erster Stelle stehen Alkamenes und Agarakritos. Sie haben nach

Angabe der antiken Autoren hauptsächlich Götterbildnisse geschaffen. Von Alkamenes glaubt man in der herrlich erblühten, mit einem Florgewand, das sie eben über die Schulter zieht, bekleideten Aphrodite von Fréjus (Louvre) ein Werk in Kopie zu besitzen. Auch ein stehender Diskoswerfer (Sala della Biga, Vatikan), der eben den passenden Standpunkt wählt, und die ganze Reihe von kommenden Bewegungen schon in feinster Weise angedeutet enthält, wird mit Wahrscheinlichkeit auf diesen Künstler zurückgeführt. Von dem zweitgenannten sind eine Nemesis in Rhamnos, an dem Phidias seinem Lieblingsschüler half, und ein Zeus in Koroneia zu nennen.

Wenig jünger als Phidias war sein angeblicher Mitschüler bei Ageladas, Polyklet aus Sikyon. Seine Thätigkeit erstreckte sich bis um das Jahr 420. Was Myron und Phidias für die attische Kunst, das bedeutet Polyklet für die peloponnesische. Freilich läßt sich seine künstlerische Persönlichkeit eher mit der des ersteren in Vergleich ziehen, als mit der des Phidias. Ihm gegenüber erscheint er nicht nur altertümlicher, sondern reicht auch an die seelische Erhabenheit von dessen Werken nicht entfernt heran. Der Schule nach gehört er nicht eigentlich seiner Geburtsstadt Sikyon, sondern Argos an. Wie die hohe attische Schule als höchstes Ziel die Bildung der griechischen Götterideale anstrebte und auch erreichte, so die peloponnesische von jeher die höchste ideale, generalisierende Bildung des Menschen. Und für diese Richtung ist Polyklet der maßgebende Meister gewesen. Zwei Bronzewerke waren es, die

Tafel 2. **Polyklet; Doryphoros.** Marmorkopie in Neapel.

Von der Heiligen Schrift (Bibel) und ihrer Auslegung

vor allem anderen im Altertum seinen hohen Ruhm ausmachten, beides Athletenstatuen, der Doryphoros (Speerträger) und der Diadumenos (Sieger im athletischen Wettkampf, der sich die Siegesbinde ums Haupt legt). Es ist überliefert, daß Polyklet in einem Buch über die Bildung des normalen menschlichen Körpers gehandelt hat; der von ihm gefundene und geschaffene Typus erhielt den Namen Kanon (Regel). Wir sind berechtigt, diesen Kanon in dem Doryphoros zu erkennen, von dem mehrfache Nachbildungen späterer Zeit uns überkommen sind. Das beste Exemplar derselben, 1797 zu Pompeji gefunden, befindet sich zu Neapel (Taf. 2). Eine willkommene Ergänzung dazu bildet eine künstlerisch feinere Bronzeherme aus Herculanum, ebenfalls in Pompeji. Der Speerträger ist ein leicht daherschreitender Jüngling, wahrscheinlich Sieger im Speerkampf, der den kurzen Speer über der linken Schulter trägt. Polyklet läßt als Erster die ganze Last des Körpers auf dem rechten Beine ruhen (Standbein), während das andere unthätig nachgezogen wird (Spielbein). Die Belebung des Oberkörpers dadurch, daß der Kopf dem Standbein zugekehrt, die rechte Hand müßig herabhängend, die linke zur thätigen Aktion erhoben ist, bildet einen angenehmen Kontrast und Ausgleich zugleich. Dies Bildungsgesetz des menschlichen Körpers wurde festgelegt dadurch, daß der Meister das wechselseitige Verhältnis aller Körperteile zu einander bestimmte (Kontrapost). Das zweite Werk, der Diadumenos, folgt im wesentlichen denselben Gesetzen, doch ist der Körper schlanker, die Formen weicher und elastischer, die Bewegung weniger scharf motiviert. Die beste Replik

befindet sich in Madrid, ausgezeichnete Köpfe in Dresden und Kassel. Von einer weiteren Arbeit Polyklets, einer verwundeten Amazone, die er im Wettstreit mit anderen Künstlern, darunter Phidias und Kresilas, für Ephesus geschaffen, gilt jetzt allgemein die herrliche Marmorfigur im Berliner Museum als Kopie. Die wuchtige Kopf- und Körperbildung lassen uns unschwer die Uebersetzung des Doryphoros ins Weibliche erkennen. In den drei Werken macht sich neben aller körperlichen Schönheit ein gewisser schwerer Ernst geltend, der seiner Kunst eigen gewesen zu sein scheint. Darum mag auch die herb majestätische Hera, von der er für Argos ein großes Goldelfenbeinbild schuf, ihrem Charakter entsprechend dargestellt gewesen sein. Außerdem werden als Arbeiten von ihm zwei Kanephoren, jugendliche, heilige Geräte auf dem Kopf tragende, weibliche Gestalten und ein Herakles überliefert.

Polyklet hat eine große Reihe von Schülern hinterlassen, indessen sind von ihnen, da sie der Richtung der peloponnesischen Schule entsprechend meist in Erz arbeiteten, nichts als ihre Namen überliefert. Eine einzige in Haltung und Körperbildung an Polyklet anklingende Bronzefigur wird als Original angesehen, der sogenannte Idolino, ein opfernder Jüngling (Uffizien zu Florenz). Vom bedeutendsten großen monumentalen Werke, dem Skulpturenschmuck des Heratempels in Argos, sind nur dürftige Reste erhalten geblieben. Wichtiger ist der Fries des Apollotempels zu Phigalia in Arkadien; dargestellt sind Kämpfe zwischen Griechen und Amazonen, und zwischen Griechen und Kentauren.

Gleich großen Einfluß wie das vorwiegend die geistige Freiheit der Kunst befördernde ideale Schaffen des Phidias hatte die technische und verstandesmäßige Tüchtigkeit des Myron.

Die Aufgabe der nächsten Generationen mußte folgerichtig sein, der Kulturentwickelung des griechischen Volkes und in erster Linie des geistigen Mittelpunkts, Athen, folgend, nach der Darstellung der hohen religiösen Ideen das menschliche Seelenleben mehr und mehr in ihr Schaffensgebiet zu ziehen. Als direkte Nachfolger Myrons haben wir zunächst seinen Sohn Lykios (475—420) zu betrachten. Seine Werke sind sämtlich verloren gegangen. Sein Hauptwerk war eine nach Olympia geweihte figurenreiche Gruppe, des Sieges Achills über Memnon. Neben ihm hat in der antiken Kunstberichterstattung Strongylion einen guten Namen, besonders durch eine Amazone.

Selbständiger war Kresilas, der insbesondere durch das in verschiedenen Kopien auf uns gekommene, edel vornehme Idealporträt des Perikles berühmt ist. Neuerdings wird wegen derselben Bildung des Kopfes der Typus der schönen Athena von Velletri (Marmorkopie nach Bronzeoriginal, Paris im Louvre) ihm zugeschrieben, die für die spätere Bildung maßgebender noch war als die Parthenos des Phidias, da sie das abstrakt Göttliche trefflich wiedergiebt. Wichtiger als die nicht unbedeutende Reihe von Künstlernamen, deren Werke nicht erhalten sind, erscheinen die gleichzeitigen Werke, in erster Linie eine Reihe von Tempelfriesen und Metopen, die alle unter der Nachwirkung der epochemachenden Arbeiten am Parthe-

non entstanden sind. In erster Linie stehen die Friese und Metopen des Theseion (Theseustempel), die zum großen Teil noch an Ort und Stelle erhalten sind. Die 18 erhaltenen Metopen führen Thaten des Theseus und Herakles vor.

Diesen schließen sich der Fries des kleinen Athenenikétempels auf der Akropolis und die Nikereliefs (Siegesgöttinnen) an der zum Tempel gehörigen Balustrade an. Es sind auf dem Friese Kämpfe zwischen Persern und Griechen, sowie zwischen solchen bei Anwesenheit der Götterversammlung geschildert. Die Anordnung ist freier und sorgloser, doch nicht so erhaben als am Parthenon. Die bewegten und doch maßvollen Nikereliefs stellen Göttermädchen, deren reich gebildetes Gewand die edlen Körperformen durchschimmern läßt, bei der Zurüstung des Siegesfestes dar. Leider sind die an Ort und Stelle befindlichen Bildwerke sehr stark beschädigt. Neben den Bruchstücken vom Fries des Erechtheions sind die sechs das Gebälk tragenden, trefflichen Frauenfiguren der Vorhalle des Erechtheions, Karyatiden, von Bedeutung. Ihrer Bestimmung als Ersatz der Säulen ist durch ihre Art der Stellung und der in abwechslungsreichem Fluß meist senkrecht angeordneten Faltengebung der Gewänder in vorzüglicher Weise Ausdruck gegeben. Aus derselben Zeit des 5. Jahrhunderts, der höchsten und reinsten Blüte des Reliefstils, ist noch eine weitere Reihe von Werken in Originalen und Wiederholungen erhalten, das schönste darunter das Orpheusrelief (bestes Exemplar in Neapel), das den Moment beschreibt, wo der seine

Gattin Eurydike aus der Unterwelt führende Sänger trotz des Verbotes sich nach dieser umblickt, Hermes aber sich anschickt, die Liebenden wieder zu trennen. In der Stellung der Figuren sind in bewunderungswürdiger Weise die Gefühle der Handelnden wiedergegeben, was in den Köpfen noch nicht ganz gelingt. Die zahlreichen, meist Frauen gewidmeten Grabreliefs dieser Zeit enthalten ebenfalls in vollendeter Form und meist mit den einfachsten Mitteln, wenigstens in den besseren Exemplaren, eine Zahl vortrefflicher Werke. Auch eine Reihe herrlicher Einzelfiguren in dem heute erhaltenen Denkmälervorrat entstammt der Zeit nach Phidias. Ein leyerspielender Anakreon (Sammlung Jacobsen in Ny Carlsburg bei Kopenhagen), die noch den immerhin etwas beschränkten Formenkreis Myrons nahestehende Figur des Salbers in der Münchener Glyptothek, der die leichtflüssigere attische Behandlung gegenüber dem Kanon Polyklets deutlich zum Bewußtsein bringt; endlich das schrecklich schöne Medusenhaupt (Rondanini) eben dort.

§ 5. Die Plastik bis zur Zeit Alexander d. Gr.

Die Plastik Griechenlands und in erster Linie wieder Athens zeigt mit dem Beginn des 4. Jahrhunderts, also nach Beendigung der peloponnesischen Kriege, ein völlig verändertes Aussehen. Die erste große Periode, die Zeit der Götterbildung, die Darstellung der Vorgänge allein durch das Körperliche und die Bewegung hat aufgehört, um der Darstellung eines höheren Seelenlebens Platz zu machen. Die göttliche Kunst wird rein menschliche Kunst und erreicht in

Skopas und Praxiteles bald ihren höchsten Höhepunkt. Die Plastik trennt sich von der Architektur, mit der sie bisher in engster und harmonischer Verbindung gelebt. Die engere Verbindung des Menschen mit der Natur ließ ihn eine Verkörperung und eine bildliche Darstellung derselben suchen, und diese konnten nicht mehr die alten hehren Götter sein, es entstanden die halb göttlichen, halb menschlichen Zwischenschöpfungen einer poetischen Phantasie, die die tiefsten und edelsten, die frohsten und traurigsten Gefühle in verklärter Beleuchtung wiederzuspiegeln vermochten. Wie vom Erhabenen sich der Uebergang vollzieht, hievon giebt Kephisodotos', des Vaters des Praxiteles, Eirene (Göttin des Friedens) einen Begriff. Sie hält das Plutoskind auf dem Arm, das mit der Hand liebkosend nach dem Kinn der Mutter greift, die nicht mehr als Göttin, sondern trotz aller Gehaltenheit und Würde sich in erster Linie Mutter fühlt. Parallel zu dieser poetisch-seelischen Richtung geht eine individuell und realistisch gestaltende, deren Vertreter Silanion ist. Er schuf eine Reihe von Idealbildnissen, darunter die Statue Platons, die Dichterinnen Sappho und Korinna, und bald kam bei der hohen technischen Stufe der Bildnerei es auch in diesem Gebiet zu virtuosen Leistungen.

Die Reihe der großen Persönlichkeiten dieser zweiten großen Kunstblüte im 4. Jahrhundert eröffnet Skopas. Aus Paros, der Marmorinsel, gebürtig, verlebte er wahrscheinlich seine Jugend im Peloponnes, im späteren Lebensalter war er zumeist in Athen thätig. Von den Giebelskulpturen des Apollotempels

in Tegea sind leider nur zwei arg verstümmelte Köpfe übrig, welche von der Kunst des Meisters mit aller Kraft das seelische Leben im Marmor zu verkörpern, nur einen schwachen Begriff zu geben vermögen. Dargestellt war die Jagd des kalydonischen Ebers, und der Kampf des Achilleus mit Telephos. Ein auf der Akropolis gefundener weiblicher Kopf mit seelenvollem Blick und köstlich zarter Mundbildung gilt gleichfalls als Originalwerk des Skopas. Groß ist die von den antiken Schriftstellern überlieferte Reihe seiner Werke, die zugleich den Beweis liefert, wie der Künstler allen menschlichen Regungen gerecht zu werden wußte, von der wilden Leidenschaft der Mänade oder der Erinnyen bis zur Verkörperung der zartesten Triebe Eros (Liebe), Himeros (Verlangen) und Pothos (Sehnsucht) in drei halberwachsenen Knabengestalten. Und welchen Kontrast der äußeren Ruhe mit innerlicher Erregung giebt der auf Skopas oder wenigstens auf seine Umgebung zurückgeführte sitzende Ares Ludovisi (Rom, Palazzo Buoncampagni) wieder!

Beteiligt war Skopas gegen das Ende seines Lebens mit seinen Genossen Bryaxis, Leochares, Timotheos und dem Baumeister Pythis an der bildnerischen Ausschmückung des nach 350 erbauten Mausoleums von Halikarnaß. Eine größere Anzahl von Skulpturfragmenten dieses Grabdenkmales bewahrt heute das britische Museum zu London. Von diesen sind die kolossalen Statuen des Königs Mausolos und seiner Gemahlin Artemisia, sowie eine Anzahl Friesreliefs mit Amazonenkämpfen von besonde-

rem Interesse. Die schönsten der letzteren, äußerst bewegt ausgeführte Scenen, in denen die Amazonen durch Kühnheit der Auffassung auffallen, werden dem Skopas zugeschrieben.

Weit wichtiger noch als die des Skopas erscheint die künstlerische Persönlichkeit des Praxiteles. Die Hauptthätigkeit seines sehr fruchtbaren Lebens entfaltete er um die Mitte des 4. Jahrhunderts zu Athen, wo er fast ausschließlich seinen Aufenthalt gehabt zu haben scheint. Ist Skopas der Bildner kühn bewegten Lebens, so bevorzugt Praxiteles die sinnige Versunkenheit des Gemüts. Er ist der Schöpfer vor allem des blühenden jugendlichen Reizes im männlichen wie im weiblichen Geschlecht. Darum liebte er die Darstellung der Personifikation der sinnlichen Liebe, des jugendlichen Eros. Von den mannigfachen Bildungen desselben war der berühmteste der von Thespiae. Mit Sicherheit sind die einzelnen Vorbilder in den zahlreichen Wiederholungen nicht festzustellen, im Dresdener Eros glaubt man den sogenannten bogenschießenden, im Genio del Vaticano und einer von süßem Liebreiz umflossenen Replik in Neapel den thespischen erkennen zu können. So viel läßt sich immerhin feststellen, daß peloponnesischer Kanon und attischer Liebreiz sich bei Praxiteles in glücklichster Weise verbinden. Ebenso berühmt ist Praxiteles als Darsteller des nackten weiblichen Körpers, den erst diese Epoche recht eigentlich in die Kunst einführte. Ganz bekleidet war die Venus von Kos, einen zweiten Typus mit bekleidetem Unterkörper, mit der Ordnung des Haars beschäftigt, während die Linke

Tafel 3. **Praxiteles; Kopf der knidischen Aphrodite.**
Marmorkopie im Vatikan, Rom.

den Spiegel hält, glaubt man in verschiedenen Repliken erkennen zu sollen (Aphrodite von Arles, Paris, Louvre). Die berühmteste ist die knidische Venus, von herrlich entwickelten, aber nicht weichlichen Formen. Die Göttin legt, zum Bade schreitend, mit der Linken eben das letzte Gewandstück auf eine neben ihr ruhende Vase, während die Rechte den Schoß verhüllt (beste Nachbildung in den vatikanischen Sammlungen) (Taf. 3). Einen als Original betrachteten Venuskopf hat man in neuester Zeit in dem üppig reifen, aber doch männlich vornehmen Kopf der Sammlung des Lord Beaconsfield zu Petworth entdeckt. Möglicherweise geht auch die jugendlich als idyllisches Mädchen gebildete Artemis von Gabii auf ein praxitelisches Original zurück. Wie bei den weiblichen Göttern, bevorzugt Praxiteles auch bei den männlichen die Jugendlichkeit, sei es, daß er den noch knabenhaften Jüngling oder den eben heranreifenden Mann sich zum Vorbild nimmt. Das herrlichste griechische Originalwerk, das überhaupt bis jetzt der Erde entrissen wurde, ist der praxitelische Hermes zu Olympia. Er vor allem vermag eine richtige Vorstellung griechischer Kunst zu geben. Ein Bild edelster, schönster Männlichkeit steht Hermes vor uns. Der linke Arm, von dem die Chlamys malerisch herabhängt, ist auf einen Baumstamm gestützt, im Arm hält er das Dionysosknäblein, dem der Gott ursprünglich mit dem erhobenen rechten Arm eine Traube vorhält, nach der der Kleine zu greifen sucht. Wie traumverloren, in süße Betrachtung versenkt, schaut Hermes, nur halb bei der Sache, über das Kind hinweg. Kopf und Körper zeigen das schönste

Ebenmaß. Der Marmor ist zu Fleisch geworden, indem er das feinste Leben wiederspiegelt. Die Hautbehandlung zeigt das höchste technische Können, aber doch ohne jede störende Absichtlichkeit. Dies Werk darf als die reifste Frucht praxitelischer Kunst betrachtet werden. Vorläufer dazu bilden andere jugendliche Götterbildungen, vor allem der Apollo Sauroktonos, der Eidechsentöter. Mit der Linken ist der in zartester Jugendlichkeit gebildete Gott, dessen Körperformen trotzdem aber noch nicht die köstliche Weichheit des Hermes zeigen, an einen Baumstamm gelehnt. Mit der Rechten hält er einen Pfeil, um eine am Baumstamm emporkletternde Eidechse zu durchbohren.

Das Gegenstück vom jugendlichen Eros bildet der Satyr, der Begleiter des Dionysos. Praxiteles schildert ihn als Einschenkenden, der mit hocherhobener Rechten für seinen Herrn Dionysos den Wein in die in der Linken gehaltene Schale laufen läßt. — Noch berühmter war der lässig an einen Baum gelehnte Satyr. Auch hier bildet der träumerisch in die Ferne gerichtete Blick des heiter anmutig gebildeten Jünglings die Hauptanziehung. Das beste Exemplar des Werkes befindet sich auf dem Kapitol in Rom.

Mit Skopas und Praxiteles war der ganze Darstellungskreis der griechischen Kunst der Hauptsache nach erschöpft; sie bilden die höchsten Gipfel dieser Erhebung. Neben ihnen aber und von ihnen beeinflußt entwickelte sich eine überaus reiche Produktion. Ein großer Teil des uns erhaltenen Denkmälerschatzes läßt

sich gerade auf ihre und die ihnen folgende Spätzeit des vierten Jahrhunderts in ihren Vorbildern zurückführen. Zunächst muß hier von einem Hauptwerk noch die Rede sein, von dem schon das Urteil der Alten über die Urheberschaft zwischen Skopas und Praxiteles schwankte, das aber durch den kühnen Schwung seiner Bewegung eher Skopas anzugehören scheint. Es ist dies der Cyclus der Niobiden: Niobe, die, mit ihrem Kinderreichtum prahlend, über die Göttermutter Leda sich erhoben, wird durch den Tod ihrer Kinder durch die unsichtbaren Pfeile Apollos und der Artemis gestraft. In einer späteren Nachbildung ist die Gruppe in den Uffizien zu Florenz erhalten. Von der ursprünglich aus 16 oder 17 Personen bestehenden Gruppe fehlen einige. Mit erschütternder tragischer Wahrheit ist das Ereignis dargestellt. Von beiden Seiten eilen die von den tödlichen Geschossen ereilten Kinder auf die Mutter zu, die von Entsetzen ergriffen zu Stein erstarrt. Der seelische Ausdruck des Schmerzes, hinter dem der körperliche gänzlich zurücktritt, ist in der Mutter und ihren Kindern in großartig pathetischer Form wiedergegeben.

Der Umbildung der Götterideale des 5. Jahrhunderts ins Pathetische, und damit ins mehr Menschliche, verdanken wir eine Reihe herrlicher Typen, die meist den praxitelischen Einfluß an der Stirne tragen. Hierher gehören vor allem die großartigen Köpfe des sogenannten Zeus von Otricoli, der lange vor genauerer Kenntnis der älteren Kunstweise als Typus des olympischen Zeus angesprochen wurde, aber dessen stille Würde schon in die mächtige der späteren Poesie

eigene Leidenschaftlichkeit umgewandelt ist (Rom, Vatikan) und der ihm sehr ähnliche noch schönere Asklepioskopf (London, britisches Museum). Wie die strenge Würde der Hera in milde Frauenhaftigkeit im vorliegenden Fall sich verwandelte, davon giebt der allerdings wohl erst in römischer Zeit entstandene Kopf der Juno Ludovisi (Rom, Palazzo Buoncompagni) Zeugnis. Ganz von praxitelischer Anmut erfüllt ist die thronende knidische Demeter (London, Britisches Museum); matronale Würde und hoher Liebreiz vereinigen sich in ihren Zügen, während die Gewandung in reichster Fülle geordnet an den Gliedern niederwallt. Von bestrickendem Zauber ist der Kopf ihrer Tochter Persephone (Münchener Glyptothek), von keuscher mädchenhafter Reinheit erfüllt. Derselben Zeit entstammen noch die berühmten Göttertypen des Apoll von Belvedere und der Artemis von Versailles. Schon tritt in beiden allbekannten Werken, besonders bei Apoll, ein gewisser gekünstelter Zug zu Tage, besonders bei Apoll, in dem fast zur Hastigkeit gesteigerten Pathos. Natürlicher ist die Bewegung der den Pfeil aus dem Köcher nehmenden Artemis. Auch die praxitelischen Kunstbildungen erfahren noch eine Erweiterung in der Aphrodite von Capua, die für die berühmtere Schwester von Melos vorbildlich, den einen Fuß auf Ares' Helm gestützt, mit beiden Händen dessen Schild hält, den sie als Spiegel benutzt. Der in der Naturwahrheit der Behandlung des Fleisches unübertroffene Aphroditetorso des Museums in Neapel zeigt die auf höchste gesteigerte Virtuosität der Zeit, sich mehr an das knidische Vorbild anlehnend. Gleiche Meister-

schaft zeigt die kolossale Nike von Samothrake (im Louvre). Der in freudigem Siegesjubel Vorwärtseilenden preßt sich das reiche Gewand eng an den Körper, den Sieg verkündend steht sie auf dem Schiffsschnabel, in der einen Hand die Trophäe, mit der anderen die Posaune zum Munde führend. Von großen Monumentalwerken ist außer den Reliefs zu den Säulentrommeln des ephesischen Artemistempels der Reliefschmuck des sogen. choragischen Monuments des Lysikrates zu erwähnen, eines kleinen Rundtempels zu Athen. In reizvoller Komposition und weicher anmutvoller Wiedergabe ist aus dem Bakchosmythos die Bestrafung der Seeräuber durch den Gott, den sie gefangen nahmen, vorgeführt.

Was Skopas und Praxiteles für die attische Kunst, das bedeutet Lysippos, dessen Wirken in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts fällt, für die peloponnesische. Von jeher war der Darstellungskreis derselben ein bescheidenerer, in der sikyonisch-argivischen Schule spiegelt dieselbe sich am klarsten wieder und dieser gehört auch Lysipp, der Lieblingsbildhauer Alexander d. Gr., an. Die rein formale Richtung, die sich bereits bei Polyklet vorfindet, spiegelt sich auch klar in der Weise des Lysippos wieder, der sich mit Stolz dessen Schüler nennt. Der im Doryphoros niedergelegte Kanon wird ins Feinere, Schlankere übergeführt, die Glieder werden gestreckter, der Kopf kleiner. Die Stellung ist nicht mehr die sichere Polyklets, der Bewegung wird ein gewisses Schwanken zu eigen, man sieht nicht mehr den Ruhepunkt in der Bewegung, sondern die Bewegung selbst, insofern allerdings einen

Fortschritt. Die Gestalt des mit dem Schabeisen sich reinigenden Athleten (Apoxyomenos) bietet dafür das beste Beispiel (Rom, Vatikan). Neue Typen waren wenig mehr zu erfinden, unter den Göttergestalten ist es allein Poseidon, den Lysipp als selbständige Figur der Kunst zuführte, eine wegen ihrer gedrungenen Kraft seiner Kunstweise besonders zusagende Erscheinung. Von Idealfiguren war die Jünglingsgestalt Kairos (die gute Gelegenheit) selbstverständlich der plastischen Darstellung viel unzugänglicher, als die ähnlichen Bildungen zarter Gefühlsregungen durch die Attiker. Besonders berühmt waren die Heraklesdarstellungen des Meisters. Auf ihn wird neuerdings der von seinen Arbeiten erschöpft ausruhende Herakles Farnese (Marmorkopie von Glykon im Museum von Neapel), ein in der Durchbildung der ausgearbeiteten athletischen Muskulatur ausgezeichnetes Werk, zurückgeführt. Ebenso ist er der Schöpfer der in der nachfolgenden hellenistischen Zeit zu solcher Bevorzugung gelangenden historischen Darstellungen. Außer einer Reihe von Alexanderfiguren und -Büsten, die wohl die Grundlage der mannigfachen uns erhaltenen späteren Alexanderporträts bilden — Alexander wollte nur von ihm plastisch wiedergegeben werden —, ist die vielfigurige Gruppe von Alexanders Löwenjagd, das aus fünfundzwanzig Reitern bestehende Denkmal der in der Schlacht am Granikos gefallenen Genossen Alexanders sein Werk gewesen.

§ 6. Die helleniſtiſche Kunſt.

Der Verluſt der Freiheit Griechenlands durch Philipp und Alexander von Makedonien beſchloß zwar in gewiſſem Sinne auch die große Zeit der griechiſchen Kunſt, allein indem Alexander d. Gr. dieſer andererſeits weite Gebiete eröffnete, ihr ſozuſagen den Charakter einer Weltmacht verlieh, legte er den Grund zu einer Nachblüte, die an und für ſich betrachtet durch ihre Fruchtbarkeit und ihre herrlichen Schöpfungen eine der glänzendſten Epochen der geſamten Kunſtgeſchichte darſtellt.

Zwei Jahrhunderte umfaßt die helleniſtiſche Periode der griechiſchen Kunſt. Im erſten Jahrhundert (300—200 v. Chr.) beherrſcht die im 4. Jahrhundert ausgebildete Kunſt, unter ſtarker Einflußnahme der Lyſippiſchen einerſeits, der attiſchen Kunſtweiſe andererſeits das bildneriſche Schaffen, im zweiten treten neben dieſer Richtung vor allem die Lokalſchulen von Pergamon und Rhodos, abgeſehen von nebenſächlicheren, wie Tralles, auf den Plan.

Der Nachfolge Lyſipps ſcheinen von den erhaltenen Werken vor allem zwei Bronzewerke, der betende Knabe in Berlin und der ſitzende Hermes in Neapel, anzugehören; beide voll Empfindung, Weiche der Formen, aber ganz genrehaft. An Lyſipp gemahnt auch der große Sarkophag aus den Königsgrüften von Sydon, mit herrlich komponierten, detailreichen Reliefs der Alexanderſchlacht und einer Löwenjagd an den Hauptſeiten. Auch der Silentypus mit dem Bacchusknaben (Paris und München) ſcheint der lyſippiſchen Schule anzugehören.

Fortschritt. Die Gestalt des mit dem Schabeisen sich reinigenden Athleten (Apoxyomenos) bietet dafür das beste Beispiel (Rom, Vatikan). Neue Typen waren wenig mehr zu erfinden, unter den Göttergestalten ist es allein Poseidon, den Lysipp als selbständige Figur der Kunst zuführte, eine wegen ihrer gedrungenen Kraft seiner Kunstweise besonders zusagende Erscheinung. Von Idealfiguren war die Jünglingsgestalt Kairos (die gute Gelegenheit) selbstverständlich der plastischen Darstellung viel unzugänglicher, als die ähnlichen Bildungen zarter Gefühlsregungen durch die Attiker. Besonders berühmt waren die Heraklesdarstellungen des Meisters. Auf ihn wird neuerdings der von seinen Arbeiten erschöpft ausruhende Herakles Farnese (Marmorkopie von Glykon im Museum von Neapel), ein in der Durchbildung der ausgearbeiteten athletischen Muskulatur ausgezeichnetes Werk, zurückgeführt. Ebenso ist er der Schöpfer der in der nachfolgenden hellenistischen Zeit zu solcher Bevorzugung gelangenden historischen Darstellungen. Außer einer Reihe von Alexanderfiguren und -Büsten, die wohl die Grundlage der mannigfachen uns erhaltenen späteren Alexanderporträts bilden — Alexander wollte nur von ihm plastisch wiedergegeben werden —, ist die vielfigurige Gruppe von Alexanders Löwenjagd, das aus fünfundzwanzig Reitern bestehende Denkmal der in der Schlacht am Granikos gefallenen Genossen Alexanders sein Werk gewesen.

§ 6. Die helleniſtiſche Kunſt.

Der Verluſt der Freiheit Griechenlands durch Philipp und Alexander von Makedonien beſchloß zwar in gewiſſem Sinne auch die große Zeit der griechiſchen Kunſt, allein indem Alexander d. Gr. dieſer andererſeits weite Gebiete eröffnete, ihr ſozuſagen den Charakter einer Weltmacht verlieh, legte er den Grund zu einer Nachblüte, die an und für ſich betrachtet durch ihre Fruchtbarkeit und ihre herrlichen Schöpfungen eine der glänzendſten Epochen der geſamten Kunſtgeſchichte darſtellt.

Zwei Jahrhunderte umfaßt die helleniſtiſche Periode der griechiſchen Kunſt. Im erſten Jahrhundert (300—200 v. Chr.) beherrſcht die im 4. Jahrhundert ausgebildete Kunſt, unter ſtarker Einflußnahme der Lyſippiſchen einerſeits, der attiſchen Kunſtweiſe andererſeits das bildneriſche Schaffen, im zweiten treten neben dieſer Richtung vor allem die Lokalſchulen von Pergamon und Rhodos, abgeſehen von nebenſächlicheren, wie Tralles, auf den Plan.

Der Nachfolge Lyſipps ſcheinen von den erhaltenen Werken vor allem zwei Bronzewerke, der betende Knabe in Berlin und der ſitzende Hermes in Neapel, anzugehören; beide voll Empfindung, Weiche der Formen, aber ganz genrehaft. An Lyſipp gemahnt auch der große Sarkophag aus den Königsgrüften von Sydon, mit herrlich komponierten, detailreichen Reliefs der Alexanderſchlacht und einer Löwenjagd an den Hauptſeiten. Auch der Silentypus mit dem Bacchusknaben (Paris und München) ſcheint der lyſippiſchen Schule anzugehören.

Die attische Schule stand auch in diesem Zeitraum noch unter dem Einfluß der großen Meister Skopas und Praxiteles. Besonders ist es der bacchische Kreis, der jetzt immer weiter gebildet, Gelegenheit zu einer großen Zahl köstlicher Schöpfungen giebt. Die schönste Bildung, die dieser Zeit wohl beigezählt werden darf, ist die allerseits bekannte schlafende Ariadne im Vatikan. Der bacchische Thiasos wird insofern geändert, als die Natur des Satyrn mehr ins Tierhafte und Possierliche überspielt. Von den vielerlei Variationen der tanzenden, musizierenden und berauschten Satyrn seien die drei bedeutendsten hier genannt, der als Flötenspieler gedachte, in langsamer Bewegung sich drehende Satyr der Villa Borghese in Rom, der mit einem am Fuße angebundenen Klappinstrument schlagende Faun in der Tribuna in Florenz, und endlich der ganz meisterhaft den Schlaf eines Berauschten wiedergebende, sitzende, halb rücklings hingestreckte barberinische Faun der Münchener Glyptothek (Taf. 4). Für den Wechsel der Zeitanschauung bezeichnend ist es, daß die in alter Zeit nur in Heroenkämpfen vorkommenden Kentauren nun dem bacchischen Kreise angeschlossen ein humorvolles Dasein führen. Derselben Umgebung gehört die in ausgelassenem Tanze dahinschwebende Mänade im Berliner Museum an. In phantastisch-genrehafter Weise wird auch das Meeresleben personifiziert, wie der Hochzeitszug Poseidons und Amphitritens in der Münchener Pinakothek zeigt. Die Darstellung des schönen nackten weiblichen Körpers wird ganz zum Selbstzweck; das Göttliche der Venus

Tafel 4. **Schlafender Satyr,** sog. **borghesischer Satyr.**
Glyptothek, München.

klingt nur leise an; die keusche Scheu, die der knidischen Venus innewohnt, schwindet. Mit einer gewissen Koketterie enthüllt die kapitolinische Venus ihre stolzen Glieder und die vorgehaltenen Hände der noch berühmteren, weil anmutigeren mediceischen Schwester (Tribuna der Uffizien zu Florenz) scheinen die Blicke eher hin- als abzulenken. Noch weiter gehen in dieser Richtung die kauernde Aphrodite und die Venus Kallipygos in Neapel, ohne doch je anstößig zu wirken. Eros, der Begleiter der Venus, wird jugendlicher dargestellt, und als die Vertreterin ganz jugendlicher Weiblichkeit begleitet ihn Psyche. Die beiden sich küssend, mit zarter keuscher Empfindung, finden sich im kapitolinischen Museum. Endlich aber bilden die immer jugendlicher werdenden Eroten in mannigfachster Beschäftigung den Uebergang zu genrehaften Kinderdarstellungen, die bald eine idyllische Bedeutung gewinnen, wie in der Gruppe des Vater Nil mit den 16 Kinderfigürchen, welche die 16 Ellen des jährlichen Fallens und Steigens illustrieren, bald sich zu packender Lebenswahrheit steigern, wie in der Gruppe „Der Knabe mit der Gans" von Boëthos.

Daß neben diesen mehr rein menschlich gefühlten Stoffen auch solche hohen Charakters der späten griechischen Kunst gelangen, beweist die pergamenische Schule. Hier trat als neues Kunstelement die Verbindung heroischer und historischer Elemente auf den Plan. Den ersten Anlaß bot der Einbruch gallischer (galatischer) Barbarenstämme ins pergamenische Reich unter König Attalos I. in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Zunächst griffen die Künstler

ganz im Gegensatz etwa zu der Kunst nach den Perserkriegen, die die nationalen Schlachten in Heroenkämpfe gewandelt hatte, in das wirkliche Leben, durch die überaus getreue Wiedergabe der barbarischen (nicht hellenischen) Typen. Die hervorragendsten, in Wiederholungen einer Erzgruppe in Marmor uns erhaltenen Teile sind der sterbende Gallier (Taf. 5), der, aus einer Seitenwunde blutend, auf sein Schwert gestützt, den ganzen seelischen und körperlichen Schmerz des Todes wiederspiegelt, und der nach verlorener Schlacht sich und sein Weib tötende Gallier. Nicht mehr die Schönheit der Erscheinung ist es, welche hier dem Künstler vor Augen schwebt, sondern die absolut lebenswahre Charakteristik, die, ein völlig Neues in der griechischen Kunst, noch in ihrer letzten Zeit eine Rolle zu spielen berufen ist. Zur Erinnerung an dieselben geschichtlichen Vorgänge weihte König Attalos vier Gruppen nach Athen, die eine inhaltliche Parallele bilden, den Sieg der Götter über die Giganten, der Athener über die Amazonen, der Griechen über die Perser bei Marathon und seinen eigenen über die Gallier. Einzelne Figuren dieser Marmorgruppen sind in verschiedenen Museen des Kontinents erhalten, besonders schön ist eine auf dem Rücken liegende gefallene Amazone im Museo nazionale zu Neapel. Die Art dieser naturalistischen Auffassung und die Technik gestatten dieser Umgebung, zwei weitere hochberühmte antike Marmorwerke zuzuweisen: die Gruppe der beiden Ringer und den Schleifer, einen im barbarischen Typus gebildeten Sklaven, der, ursprünglich zu einer Apollo- und Mar-

Tafel 5. **Der sterbende Gallier.** Florenz, Uffizien.

Digitized by Google

ſyasgruppe gehörig, das Meſſer wetzt, beide heute in der Tribuna der Uffizien zu Florenz aufgeſtellt. Eine zweite, an Gehalt übrigens der erſten ſtark nachſtehende Blüteperiode, die letzte große der griechiſchen Kunſt überhaupt, erlebte die pergameniſche Schule unter Eumenes II. Von dieſer iſt durch deutſche Ausgrabung in den ſiebziger Jahren des 19. Jahrhunderts zu Tage gefördert das Hauptwerk, der Skulpturenſchmuck an dem großen Altar des Zeus Soter (Retter), der in der erſten Zeit des zweiten Jahrhunderts errichtet ward. Es fanden ſich die Reſte eines an der Innenwand der joniſchen Säulenhalle des Altars hinlaufenden Frieſes (1,74 m hoch) und des großen rings um den Unterbau laufenden Frieſes von einer Höhe von 2,75 m. Im erſteren iſt die Sage des Telephos geſchildert, im zweiten die Gigantomachie mit Zeus und Athene an der Spitze. Trotz der Entlehnung einer Reihe von Motiven aus Werken vorangegangener Epochen tritt eine gewiſſe Verwilderung des Reliefſtils klar zu Tage. Die Götter verlieren ihre Würde und ſind ihren Gegnern gleichgeſtellt; um den ungeheueren Raum zu füllen, iſt der ganze Schatz an Fabelweſen der griechiſchen Mythologie aufgeboten: eine unendliche Mannigfaltigkeit, die in wildeſter Bewegung durcheinander wogt, aber ohne die ſchöne Geſchloſſenheit der früheren Zeit. Dem Zweck der möglichſt körperhaften Erſcheinung ſind die bisher gültigen Geſetze des Reliefſtiles geopfert, das Ganze aber macht im Gegenſatz zu der bisherigen Plaſtik ganz den Eindruck des Dekorativen. Die Marmorarbeit, beſonders die Behandlung des Fleiſches, iſt von einer erſtaun-

lichen Virtuosität und trotz aller berührten Mängel gehören die jetzt in Berlin befindlichen Skulpturen zu dem Großartigsten, was uns aus griechischer Zeit im Original erhalten ist.

Eine Schule, die schon früher als die eben genannte das Erbe der vergangenen Zeiten sich zu Nutze machte, freilich mitunter in mustergültiger Weise, eine Schule, die vorwiegend akademisch-eklektischen Charakter trägt, was an sich immer ein sicheres Zeichen des Absterbens in der Kunstgeschichte bedeutet, ist diejenige von Rhodos. Sie nimmt ihren Anfang etwa um 250 mit dem Koloß von Rhodos, einem Standbild des Sonnengottes, das uns nur aus der Ueberlieferung bekannt ist. Die rhodische Schule, welche durch lokale politische Verhältnisse — Rhodos war der einzige griechische Freistaat dieser Zeit — und durch den außerordentlichen Reichtum der Insel begünstigt war, ist nur durch wenige, allerdings hochbedeutsame Werke überliefert, aus denen hervorgeht, daß sie im wesentlichen der seelisch-poetischen Richtung der attischen Kunst sich anschloß. Das hervorragendste wieder unter diesen ist die lange Zeit als bedeutendstes plastisches Werk des Altertums geltende Gruppe des Laokoon von Agesandros, Athenodoros und Polydoros, geschaffen um die Wende des ersten und zweiten Jahrhunderts vor Christus. Daß trotz der gräßlichen dargestellten Katastrophe, die den Tod dreier Menschen, des Vaters und seiner blühenden zwei Söhne durch den Biß einer riesigen, durch die Götter gesandten Schlange mit Ausdruck höchsten Schmerzes schildert, die Wirkung nur künstlerisch zu er-

heben vermag, ist das Geheimnis griechischer Kunst, obgleich auch die körperliche Darstellung, welche die Muskulatur in einer im Leben nicht zu Tage tretenden Nachdrücklichkeit zeigt, einen Stich ins anatomisch Lehrhafte aufweist. Das Hauptverdienst ist die mit feinstem Taktgefühl erfüllte Komposition, welche äußerlich wie innerlich ein An- und Abschwellen der höchsten Erregung vor Augen führt. Derselben Art steht die übrigens auch mit der etwas wilden Kunst der späteren pergamenischen Kunst verwandte Gruppe des farnesischen Stiers in Neapel nahe, die, scheinbar etwas zusammenhanglos in der Kompositon, trotz ihrer Ausdehnung bei der Betrachtung von allen Seiten ein künstlerisches Bild giebt. Gegenstand der von Apollonios und Tauriskos aus Tralles gefertigten Gruppe ist die Vollstreckung der Todesstrafe an Dirke, der Quälerin ihrer Mutter Antiope, durch ihre Brüder Zethos und Amphion, durch Fesseln an einen wilden Stier.

Hier muß auch der alexandrinischen Kunst gedacht werden, welche insbesondere auf dem Gebiete des malerischen Reliefs Bedeutendes geleistet hat. Die malerische Tendenz geht bereits so weit, daß landschaftliche Hintergründe wenigstens andeutungsweise dargestellt werden. Das Genre war in Alexandrien (in Bronze, Marmor und Terracotta) besonders gepflegt. Die kleine Terracottaplastik genrehaften Inhalts hat ja auch seit dem vierten Jahrhundert im Mutterland die reizendsten Erzeugnisse geliefert, wie die zahlreichen attischen und besonders böotischen (Tanagra) Funde beweisen.

Schließlich mögen hier einige hochberühmte Werke

aufgeführt werden, die trotz ihres Ruhmes oder vielleicht eben deshalb noch keinen festen Platz in der griechischen Kunstgeschichte gefunden haben, deren Angehörigkeit zur hellenistischen Kunst aber doch sehr wahrscheinlich ist. Das eine, dessen neuerdings nachgewiesener akademischer Charakter ihrer hohen Schönheit keinen Abbruch zu thun vermag, ist das verstümmelte Standbild der Venus von Milo im Louvre. Ein zweites Werk, das sogar als Originalwerk des Phidias und Praxiteles betrachtet wurde, sind die Dioskuren mit ihren Rossen vor dem Quirinal in Rom. Die monumentale Wirkung ohne jede Effekthascherei, die an die Parthenonskulpturen anklingt, ist jedenfalls trefflich erreicht.

---

2. Kapitel.

Die Plastik der Römer.

§ 7. Die etruskisch-italische Kunst.

Die römische Kunst ist ihrem Hauptteile nach gänzlich von der griechischen abhängig. Wenigstens was die Plastik betrifft. Die altitalische, gewöhnlich etruskisch genannte Kunst, welche aber mit Ausnahme der griechischen Kolonien ganz Italien umfaßte, ist bis in späte Zeiten eine rein handwerkliche und kann diesen handwerklichen Zug auch in den wenigen Werken, wo sie monumentale Wirkung anstrebt, nicht verleugnen. Das vorherrschende Material ist für die besseren Werke Bronze. Als hervorragende Werke sind die wohl im Anfang des dritten Jahr-

hunderts entstandene kapitolinische Wölfin und die stark unter griechischem Einfluß stehende, ungemein lebenswahre Bronzestatue eines Redners zu Florenz zu nennen. Die letztere weist schon auf die eminente Begabung gerade der Römer für das Bildnis hin, die sie in der Kaiserzeit völlig entwickeln sollte.

So sind nur noch die in vielen Hunderten von Exemplaren aus den mittelitalischen Nekropolen hervorgeholten Aschenkisten viereckiger Form, meist in Alabaster, zu erwähnen, die, meist in ziemlich roher Form, auf dem Deckel die liegende Figur der Toten, auf den Seitenflächen in sehr freiem Relief mythologische Darstellungen bringen.

§ 8. Rom unter griechischem Einfluß.

Die Verpflanzung der griechischen Kunst nach Rom, das immer der Mittelpunkt italischer Kunstübung blieb, muß um das Jahr 150 v. Chr. gesetzt werden. Liebe und Verständnis für die Kunst war nach Rom durch die Ueberführung von griechischen Kunstwerken in größerem Umfange seit dem Beginn des zweiten Jahrhunderts durch die aus den Kriegen mit Griechenland siegreich heimkehrenden Feldherren erweckt worden. Mit der Einverleibung Griechenlands als Provinz des römischen Reiches (146 v. Chr.) zog mit der reichen Beute an griechischen Kunstwerken, die übrigens jahrhundertelang den Gegenstand des Raubes und der Plünderung für die Römer bildeten, siegreich hellenischer Geist in Rom ein, und in kurzer Zeit war das Verständnis nicht bloß für die schöne Form, sondern auch für den ideellen Wert der griechischen Kunst in

so weite Kreise gedrungen, daß eine Massenproduktion von Kunstwerken, wie sie Griechenland selbst nicht gekannt hatte, Platz greifen konnte. Die römische Kunstthätigkeit ist zunächst nur eine solche der Kopisten. Form und Inhalt ist gänzlich griechisch und die Kunst wird fast ausschließlich von eingewanderten Griechen ausgeübt. Drei Schulen werden vom oben angegebenen Zeitpunkt bis zur ersten Kaiserzeit unterschieden, diejenige der Neuattiker, der Kleinasiaten und die des Pasiteles. Die neuere Forschung hat im Gegensatz zu früherer Zeit nachzuweisen vermocht, daß die Werke der römischen Künstler, soweit sie nicht Porträts sind, mit mehr oder weniger Freiheit nach griechischen Originalen gearbeitet sind und die Kenntnis der meisten berühmten griechischen Werke beruht vornehmlich auf den nach diesen entstandenen römischen Kopien. Die Namen der römischen Kopisten haben daher für die Kunstgeschichte nur sehr bedingte Bedeutung. Aus der großen Reihe der Neuattiker seien genannt Apollonios, Nestors Sohn, der Verfertiger des großartigen Heraklestorso im Vatikan (Torso von Belvedere), Glykon, der Künstler des Herakles Farnese (nach Lysipp) und Kleomenes, der Meister des sogenannten Germanicus im Louvre, einer Nachbildung des Hermes Logios.

Von den Kleinasiaten sind zu nennen Agasios, der Verfertiger des borghesischen Fechters, Aristias und Papias, die die kapitolinischen Kentauren, jedenfalls nach alexandrinischen Vorbildern, schufen. Die Schule des Pasiteles leitet ihren Ursprung aus den griechischen Kolonien Unteritaliens

her. Vom Stifter der Schule ist bekannt, daß er ein umfangreiches Werk über die Meisterwerke griechischer Kunst geschrieben und daß er für seine Arbeiten Thonmodelle verwandte, was vorher nicht üblich gewesen zu sein scheint. Von seinem Schüler Stephanos ist eine Figur in verschiedenen Repliken, allein oder in Verbindung mit einer weiblichen Figur (bekannt unter dem Namen Oreſt mit Elektra, Neapel) erhalten. Dessen Schüler Menelaos schuf die Gruppe der Matrone mit einem halberwachsenen Jüngling, deren bei aller Empfindung doch ganz allgemeine Haltung die Deutung des Gegenstandes unmöglich macht (Sammlung Ludovisi, Rom). Diese griechischen Kunstschulen auf römischem Boden, die eine rein eklektisch-akademische Thätigkeit verfolgten und mit außerordentlich hoch entwickeltem Stilgefühl und in sehr vielen Fällen mit bewunderungswürdiger technischer Meisterschaft arbeiteten, legten den Grund zur späteren römischen Kunstübung. Marmor ist das fast ausschließliche Material. Dadurch, daß nicht mehr die Natur, nicht einmal mehr das direkte Original Vorbild war, war ein rascher Niedergang natürlich nicht zu vermeiden. Dazu kam, daß allmählich die massenhafte Verwendung von plastischen Werken zur Ausstattung von öffentlichen Plätzen und Gebäuden, Gärten und Bädern auf die künstlerische Qualität naturgemäß drücken mußte und daß zu solchen Zwecken die sinkende helleniſtische Kunst viel passendere Objekte darbot, als die hohen Idealen dienende der größten griechischen Kunstblüte. Wie die eigentlich römische Kunst die an den griechischen Werken gewonnene Kenntnis einigermaßen selbständig zu verwerten vermochte, da-

von giebt die Bronzestatue des Camillus (Opferknabe) im kapitolinischen Museum zu Rom ein charakteristisches Beispiel, indem sie den archaisierenden Eklekticismus, wie er zu Beginn der Kaiserzeit teilweise Mode wurde, trefflich wiedergiebt. Ebenso bezeichnend ist der charaktervolle energische Römerkopf im Louvre, der seine Entstehung aus dem Athenatypus unschwer erkennen läßt.

§ 9. Die römische Porträtplastik. Verfall der Kunst.

Die Hauptdomäne aber der römischen Kunst, in der dieselbe wirklich hervorragte, dank dem scharfen Blick des römischen Nationalcharakters für die Erfassung der Persönlichkeit, ist das Bildnis. Sowohl in ganzen Figuren, die für männliche Porträts in zwei Klassen eingeteilt wurden, die statuae togatae (in der Friedenstracht) und die statuae thoracatae (in der Kriegsrüstung, meist Feldherren in der Gebärde der Anrede an das Heer mit erhobener Rechten), als auch in Büsten wurden die Bildnisse ausgeführt. Ebenso kommen Idealbildnisse, unter der Form von Götter- und Heldenfiguren, zahlreich vor. Die weibliche Bildniskunst lehnt sich in der Stellung — Frauen werden mit Ausnahme der vorgenannten Idealbildnisse in Form von Göttinnen meist sitzend gebildet — und in der Gewandung sehr enge an die griechische an. Als bestes Werk der Statuenplastik sei die Augustusfigur im Braccio nuovo des Vatikans (17 v. Chr. gearbeitet), eine der machtvollsten Herrscherfiguren aller Zeiten, erwähnt. Ebenso geistvoll ist eine Büste des jugendlichen

Augustus (ebenfalls im Vatikan) behandelt, die den zum Herrscher geborenen, außergewöhnlichen Menschen auf den ersten Blick erkennen läßt. Zu bemerken sind auch die römischen Reiterbildnisse, die leider nur in den mäßigen Reiterstatuen der beiden Balbi aus Herculanum (Museum zu Neapel) und dem zwar wenig vornehmen Bronzereiterbild des Marc Aurel auf dem Kapitol in Rom erhalten sind, das trotzdem durch die wunderbare Verbindung von Mann und Roß für alle Zeiten vorbildlich geworden ist. Die idealisierten Bildnisse sind meist Porträts der Kaiser, die ja vielfach in Göttergestalt abgebildet wurden. Die künstlerisch bedeutendste Leistung dieser Richtung sind die zahlreichen Darstellungen des Antinous, des Lieblings des Kaisers Hadrian, den nach seinem freiwilligen Tode sein betrübter kaiserlicher Freund in zahllosen Bildnissen verewigte, die diese sinnlich schöne, schwärmerisch veranlagte Natur zum Teil ausgezeichnet wiedergeben. Die Zahl der Kaiserbüsten, die auf unsere Zeit gekommen, ist ungeheuer, was bei der Ausdehnung des römischen Reiches und dem Umstand, daß jeder Ort in der Regel mehrere Bildnisse des jeweiligen Herrschers aufzuweisen hatte, nicht wundernehmen kann. Die Erfassung des Charakters wie der äußeren Erscheinung ist hier bis zu hoher Meisterschaft gediehen; es ist das einzige Gebiet, wo die römische Kunst mit der griechischen erfolgreich in die Schranken treten kann. Die nüchterne trockene Anschauungsweise des Römers in der Kunst kommt hier zur passendsten Geltung. Ueberall in den guten Werken ist das plastisch Wirksame des Kopfes mit unvergleich-

licher Meisterschaft hervorgehoben, nirgends verfällt der Bildhauer der guten Zeit ins Kleinliche und auch die geistigen Eigenschaften der Dargestellten treten mit einer kaum wieder in der Kunst erreichten Deutlichkeit zu Tage (Taf. 6).

Dem geschichtlichen Gebiet gehört auch ein besonderer Zweig der römischen Plastik, die Barbarendarstellungen, an. In erster Linie die statuarischen Bildungen, wie die unübertrefflich charakterisierten germanischen Frauen (Büste in St. Petersburg, Statue der sogenannten Thusnelda in der Loggia dei Lanzi zu Florenz). Ebenso treffend, wenn auch nicht so sympathisch, sind die Dacier wiedergegeben, wie sie (vom zerstörten Trajansbogen herrührend) am Constantinsbogen Roms sich vorfanden. Damit sind wir bei der letzten einigermaßen bedeutenden Phase der römischen Plastik, der historischen Reliefdarstellung, angelangt, die die Kunst in kürzester Zeit ihrem gänzlichen Verfall zuführen sollte. An den Darstellungen römischer Triumphbogen läßt sich römische Geschichte und Kunst zugleich verfolgen, römisches Wesen ist hier am reinsten ausgeprägt, da die hellenischen Vorbilder gänzlich fehlen. Von der Zeit des Augustus (Fries in den Uffizien zu Florenz), der noch befangen erscheint, gelangen wir zu der besten derartigen Leistung, den beiden Reliefs am Titusbogen zu Rom (81 n. Chr.). In ihrer Art vortrefflich gelungen sind auch die Reliefs und Medaillons am Constantinsbogen, wie eben erwähnt, vom Trajansbogen herübergenommen. Viel tiefer steht bereits die ganz unkünstlerisch gedachte

Tafel 6. **Büſte des Kaiſers Trajan.** Rom, Vatikan.

Trajanssäule mit ihren Tausenden von Figuren, die nur erzählenden und vor allem kulturhistorischen Wert haben. Mit dem Kaiser Hadrian, der dem Kunstleben seiner Zeit noch einmal einen großartigen Aufschwung zu verleihen verstand, sank die römische Kunst wie ein rasch aufflackerndes Holzfeuer zusammen. Frostige Allegorien und rohe Nachahmungen fristen bis zum Untergange des weströmischen Reiches ein ruhmloses Leben, das erst nach mehr als tausendjährigem Schlafe zu einem neuen Aufblühen auf demselben Boden gelangen sollte.

II. Teil.

Das Mittelalter.

---

3. Kapitel.

Das erste christliche Jahrtausend.

§ 10. Die altchristliche Plastik.

Das Christentum war in seiner nächsten Entwickelung den plastischen Darstellungen nicht günstig. Die Tendenzen der spätrömischen Plastik, die noch gleichzeitig herrschte, widersprachen zu sehr dem Geiste des neuen Glaubens; das Judenchristentum hatte eine traditionelle Abneigung vor allem gegen figürlich religiöse Darstellungen. Von einer eigentlichen altchristlichen Skulptur lassen sich erst seit dem zweiten Jahrhundert Spuren nachweisen; zu größerer Entfaltung gelangte sie naturgemäß erst in der nachkonstantinischen Zeit. Der Verfall gleichzeitig mit dem

der überkommenen antiken Technik beginnt aber schon nach 350 und setzt sich, immer rapider werdend, bis zum 6. Jahrhundert fort. Völlige Gedankenarmut und gänzliches technisches Unvermögen halten sich im Gegensatz zur gleichzeitigen Malerei und Architektur da die Wage. Die räumliche Ausdehnung der altchristlichen Skulptur ist eine beschränkte; neben Rom, Mittel- und Oberitalien als Hauptcentren kommt in geringem Maße der Orient und Südfrankreich in Betracht. Die statuarische Plastik ist sehr spärlich vertreten, eigentlich nur in der typischen Figur des jugendlichen guten Hirten, dann einigen Heiligen und Mächtigen, wie Petrus und Hippolytus. Viel reicher gestaltet sich die Sarkophagreliefplastik, wo das jugendliche Christentum in vollstem Sinne das Erbe der spätrömischen Kunst antrat. Hier war durch eine mehr oder minder freie Umdeutung auf die christliche Lehre die Hinübernahme ganzer mythologischer heidnischer Vorstellungen möglich, ebenso wie die künstlerische Gestaltung ganz der hergebrachten Kunstweise sich anschloß. Daneben machte eine künstlerisch anspruchslosere symbolische Bildersprache sich Platz. Hier spielen Kreuz und Monogramm Christi, Lamm, Taube, Lorbeer- und Oelzweig eine bedeutende Rolle. Etwas höher steht die allerdings weniger selbständige Allegorie, wo wieder der gute Hirte in erster Reihe steht; eine spezifisch christliche Figur ist auch der „Orant", eine stehende männliche Figur mit erhobenen Armen in der Regel, die Kirche, die Seele des Verstorbenen u. dergl. versinnbildlichend. Die geschichtlichen Darstellungen endlich gehören meist der Schöpf-

ungs- und besonders der Erlösungsgeschichte an. Auch hier steht die symbolische Bedeutung obenan und hieraus erklärt sich auch, abgesehen von einem gewissen immer zunehmenden Unvermögen der Komposition, die Kürze, das Summarische des Ausdrucks. Daher ist auch kaum ein Versuch gemacht, schärfer zu charakterisieren und zu individualisieren.

Von den statuarischen Werken der Zeit ist die noch ganz klassisch gebildete Marmorfigur des guten Hirten im Lateranmuseum zu erwähnen; die ebenfalls in Marmor ausgeführte, im Stile römischer Senatorenbildnisse gehaltene sitzende Statue des heil. Hippolyt ebenda wird in den Beginn des vierten Jahrhunderts gesetzt. Die ältesten hervorragenderen Sarkophage gehören dem zweiten und dritten Jahrhundert an; die reichste Sammlung enthält das Lateranmuseum. Der Sarg mit Passionsscenen, ein aus S. Paolo stammender, mit den ausdrucksvollen, in zwei Reihen angeordneten Brustbildern der Beigesetzten und zehn unvermittelten Scenen des Neuen und Alten Testaments und insbesondere der Sarkophag des Junius Bassus sind die wichtigsten. Der letztere, der schönste aller erhaltenen, zeigt durch schon stark verwilderte Architekturumrahmungen getrennt ganz römisch gedachte biblische Scenen, in der Mitte Christus als Lehrer zwischen Petrus und Paulus. Unter dem Throne Uranos als Personifikation des Himmels. In der oberen Reliefreihe weiter Petri Gefangennahme, Abrahams Opfer, Gefangennahme Christi und die Händewaschung des Pilatus, unten Hiob, der Sündenfall, der Einzug Christi in Jerusalem in der Mitte,

Daniel und Petri Gang ins Gefängnis. Eine eigene, die zweitwichtigste Gruppe bilden die ravennatischen Sarkophage. An ihnen ist unter Einwirkung des im oströmischen Reiche noch nachwirkenden griechischen Geistes, die ornamentale Dekoration besonders schön und maßvoll.

Einen wichtigen Teil der altchristlichen Plastik bildet die Kleinkunst besonders in Bronze und Elfenbein. Von den Bronzewerken behauptet das Reliefmedaillon mit den Köpfen der heil. Petrus und Paulus (3. Jahrhundert) im Museo cristiano zu Rom durch seine energische, sorgfältige Ausführung, welche die Apostelfürsten schon in der später typisch gewordenen Bildung zeigt, einen bedeutenden Rang. Sehr zahlreich sind die Elfenbeinarbeiten, an denen sich das Kunstvermögen der altchristlichen Zeit verhältnismäßig im besten Lichte zeigt. Neben den Diptychen, aus den römischen Schreibtafeln entstandenen Klapptafeln, mit beiläufig denselben Gegenständen, welche die Sarkophagskulptur benützte (hervorragend schöne Exemplare in München und Mailand mit der Auferstehung Christi, eins der schönsten im Nationalmuseum zu Florenz, Adam unter den Tieren des Paradieses, und Scenen aus dem Leben des heil. Paulus) kommen Pyxiden, aus einem Abschnitt des Elefantenzahns gebildete Büchsen mit Reliefschmuck vor (eine der schönsten, Christus mit den Aposteln, im Berliner Museum). Aber auch größere Werke erhalten den Schmuck von Elfenbeintafeln, wie die berühmte Lipsanothek (Reliquiarium) in Brescia. In Form eines griechischen Kreuzes enthält dieselbe in

trefflicher Ausführung und mitunter schwungvoller Komposition die Brustbilder von Christus und den Aposteln, die christlichen Symbole und zahlreiche Scenen des Alten und Neuen Testaments. Das prachtvollste derartige Werk ist der Bischofsstuhl des heil. Maximian zu Ravenna, mit einer großen Zahl von Reliefs in geschmackvoller ornamentaler und architektonischer Umrahmung. Trotz großer Lebenswahrheit und frischer Bewegung stören doch schon die vielfach unrichtigen Körperverhältnisse.

§ 11. Die byzantinische Plastik.

Mit der Abtrennung des oströmischen Reichs vom weströmischen beginnt sich in der Hauptstadt des ersteren, Byzanz, ein neuer Stil zu entwickeln, der freilich seine eigentliche Ausbildung erst im 7. Jahrhundert erhält, die, allmählich immer mehr erstarrend bis ins fünfzehnte Jahrhundert, nur ein ziemlich kümmerliches Dasein fristet. Von allgemeinem Interesse ist die an sich der Malerei und Baukunst weit untergeordnete Plastik weit weniger durch die erhaltenen Werke als durch den starken, jahrhundertelang andauernden Einfluß, den sie auf die Kunst des gesamten Abendlandes während des hohen Mittelalters geübt. Die absolut bilderfeindliche Stimmung des oströmischen Kaiserreiches, welche bis fast zum Ablauf des ersten christlichen Jahrtausends andauerte, war nicht nur einer Entwickelung der hohen Plastik nicht förderlich, sondern vernichtete auch die große Mehrzahl der Werke, welche in den früheren Jahrhunderten noch entstanden waren. Obgleich im wesentlichen völlig

religiös, steht die Plastik, wie die bedeutendere Malerei, unter dem Einfluß der pomphaften und starren Hofetikette orientalischen Ursprungs. Lange hagere Gestalten, meist ruhig stehend, fast ausnahmslos in voller Vorderansicht, in steifgefältelten, stilisierten Prachtgewändern, bilden das Merkmal des entwickelten byzantinischen Stils. Die Greisenhaftigkeit dieser Kunst, deren einzige Vorzüge eine auf allen Gebieten solide Technik und eine gewisse Würde bilden, entspricht der Vorliebe für alte, ernste Charaktere, so daß zum Beispiel der altchristliche jugendliche Christustypus in den eines älteren, fast mürrischen Mannes umgewandelt wird. Die Steinskulptur bietet außer im Dienste der Architektur an ornamentalem Beiwerk wenig Interesse; das Hauptgewicht liegt auf der Kleinkunst, dem Steinschnitt, der Elfenbeintechnik und gegossenen und getriebenen Metallbildwerken. Mit diesen wurde ein schwunghafter Handel nach dem Abendland getrieben, zu Zeiten, als technische Unfähigkeit dort jeder besseren Kunstübung im Wege stand, und die Merkmale finden sich nicht nur in der großen Zahl im Westen Europas erhaltener byzantinischer Werke, sondern auch in der späteren Kunst desselben. Für die gewandte Uebung der Metalltechnik geben zahlreiche Kirchenthüren, besonders in Unteritalien, Zeugnis, deren Reliefiguren denen der Elfenbeintafeln stilistisch meist sehr verwandt sind; von eigentlicher Goldschmiedearbeit sind Beispiele der silberne, vergoldete Reliquienschrein im Schatz von S. Marco in Venedig und ein Teil der Pala d'oro (Altarvorsatz) ebendaselbst.

4. Kapitel.

Das hohe Mittelalter.

§ 12. Die Elfenbeinplastik.

Von einer eigentlichen deutschen Plastik kann erst von der Zeit der Karolinger an die Rede sein und auch in dieser nur in sehr bedingter Weise. Was vorhergeht, ist sowohl in der Bau- als in der Kleinkunst rein architektonisch-ornamentalen Charakters. Freilich ist die Plastik bis zum Abschluß des ersten Jahrtausends überhaupt fast ausschließlich Kleinkunst, wenigstens soweit die erhaltenen Werke in Betracht kommen. Von Bedeutung ist für diese Zeit nur die Elfenbeinreliefplastik, die wir schon in der altchristlichen und byzantinischen Kunst vorfanden, und die gerade jetzt eine nie wieder erreichte Glanzperiode erlebt. Von maßgebendem Einfluß auf den Stil ist die altchristliche und spätrömische Kunst, zum Teil auch — dieser Einfluß wurde bis in die neueste Zeit überschätzt — die byzantinische Kunst. Byzantinische Vorbilder kommen in größerer Zahl erst seit der Vermählung Otto II. mit einer byzantinischen Prinzessin (972) in Frage. Daß die Elfenbeinplastik, von der zunächst die Rede sein wird, ausnahmslos im kirchlichen Dienst gebraucht wurde, ist fast selbstverständlich; außer den seit den ältesten Zeiten des Christentums gebräuchlichen Diptychen sind Weihgefäße (Pyxiden, Weihwasserkesselchen), dann der Schmuck von Büchereinbänden, bischöflichen Thronen und

religiös, steht die Plastik, wie die bedeutendere Malerei, unter dem Einfluß der pomphaften und starren Hofetikette orientalischen Ursprungs. Lange hagere Gestalten, meist ruhig stehend, fast ausnahmslos in voller Vorderansicht, in steifgefältelten, stilisierten Prachtgewändern, bilden das Merkmal des entwickelten byzantinischen Stils. Die Greisenhaftigkeit dieser Kunst, deren einzige Vorzüge eine auf allen Gebieten solide Technik und eine gewisse Würde bilden, entspricht der Vorliebe für alte, ernste Charaktere, so daß zum Beispiel der altchristliche jugendliche Christustypus in den eines älteren, fast mürrischen Mannes umgewandelt wird. Die Steinskulptur bietet außer im Dienste der Architektur an ornamentalem Beiwerk wenig Interesse; das Hauptgewicht liegt auf der Kleinkunst, dem Steinschnitt, der Elfenbeintechnik und gegossenen und getriebenen Metallbildwerken. Mit diesen wurde ein schwunghafter Handel nach dem Abendland getrieben, zu Zeiten, als technische Unfähigkeit dort jeder besseren Kunstübung im Wege stand, und die Merkmale finden sich nicht nur in der großen Zahl im Westen Europas erhaltener byzantinischer Werke, sondern auch in der späteren Kunst desselben. Für die gewandte Uebung der Metalltechnik geben zahlreiche Kirchenthüren, besonders in Unteritalien, Zeugnis, deren Reliefiguren denen der Elfenbeintafeln stilistisch meist sehr verwandt sind; von eigentlicher Goldschmiedearbeit sind Beispiele der silberne, vergoldete Reliquienschrein im Schatz von S. Marco in Venedig und ein Teil der Pala d'oro (Altarvorsatz) ebendaselbst.

4. Kapitel.

Das hohe Mittelalter.

§ 12. Die Elfenbeinplastik.

Von einer eigentlichen deutschen Plastik kann erst von der Zeit der Karolinger an die Rede sein und auch in dieser nur in sehr bedingter Weise. Was vorhergeht, ist sowohl in der Bau- als in der Kleinkunst rein architektonisch-ornamentalen Charakters. Freilich ist die Plastik bis zum Abschluß des ersten Jahrtausends überhaupt fast ausschließlich Kleinkunst, wenigstens soweit die erhaltenen Werke in Betracht kommen. Von Bedeutung ist für diese Zeit nur die Elfenbeinreliefplastik, die wir schon in der altchristlichen und byzantinischen Kunst vorfanden, und die gerade jetzt eine nie wieder erreichte Glanzperiode erlebt. Von maßgebendem Einfluß auf den Stil ist die altchristliche und spätrömische Kunst, zum Teil auch — dieser Einfluß wurde bis in die neueste Zeit überschätzt — die byzantinische Kunst. Byzantinische Vorbilder kommen in größerer Zahl erst seit der Vermählung Otto II. mit einer byzantinischen Prinzessin (972) in Frage. Daß die Elfenbeinplastik, von der zunächst die Rede sein wird, ausnahmslos im kirchlichen Dienst gebraucht wurde, ist fast selbstverständlich; außer den seit den ältesten Zeiten des Christentums gebräuchlichen Diptychen sind Weihgefäße (Pyxiden, Weihwasserkesselchen), dann der Schmuck von Büchereinbänden, bischöflichen Thronen und

Altaraufsätzen als Gegenstände der bildnerischen Ausschmückung zu nennen. Bemerkt muß werden, daß viele der deutschen Werke nur Nachbildungen, und zwar fast immer technisch rohere, wenn auch mehr oder minder freie von römisch-altchristlichen und byzantinischen Originalen sind. Durch die charakteristische Architektur der Bauwerke Karl des Gr. wird dessen Zeit ein Diptychon zugewiesen, dessen eine Hälfte in der Bibliothek zu Frankfurt sich befindet, während die andere bis vor kurzem einer Pariser Privatsammlung angehörte. Gute Ausführung, richtige Körperverhältnisse sind das hauptsächlichste Merkmal dieses an die spätrömische Zeit anklingenden Werkes, während die wohl wenig späteren beiden Elfenbeinplatten des Tutilo († 911) in St. Gallen durch frische Auffassung des Ornamentalen und die Scene des St. Gallus mit dem Bär sich auszeichnen. Eine bedeutsame Elfenbeinschnitzschule hatte in den mittelrheinischen Städten ihren Sitz; eine Reihe ihrer Arbeiten liegt im Darmstädter Museum vor. Sie unterscheiden sich von den vorerwähnten durch sehr flaches Relief, die Erfindung ist, soweit dieselbe selbständig, ziemlich dürftig; die Ausführung und Beherrschung der Formen ist noch sehr unbeholfen. Eine ebenso bedeutende Schule fällt dann unter die Regierung der Ottonen in Niedersachsen. Aus dieser sind außer den durch die Inschriften bestimmbaren in verschiedenen Sammlungen, auch noch eine Reihe von Arbeiten an Ort und Stelle erhalten (im Zitter zu Quedlinburg, zu Braunschweig u. s. w.). Die Auffassung ist hier schon etwas selbständiger, wenn auch die Anlehnung

an altchristliche Vorbilder deutlich zu erkennen ist. Im Zitter ist der sogen. Reliquienkasten Heinrichs des Voglers (wohl etwas später anzusetzen) zu nennen. Entwickelter ist das in Italien aufbewahrte Huldigungsbild Otto I. (wohl ein wirkliches Porträt) und seiner Gemahlin vor Christus mit Maria und Mauritius. Diesen schließt sich die Einbanddecke des Echternacher Kodex in Gotha mit dem jugendlichen Otto II. und seiner Gattin Theophano (entstanden wohl um 972) an, auf der in geringem Grad byzantinische Vorbilder sich erkennen lassen. Der Zeit desselben Kaisers gehört unter anderen ein achteckiges Weihgefäß (in St. Petersburg) mit Passionsscenen an. Trotz der kurzen gedrungenen Figuren, der schematischen, ängstlichen Gewandbehandlung sind die klar behandelten Darstellungen doch schon einigermaßen dramatisch aufgefaßt. Aehnliche Vorzüge weisen Tafeln eines aus Bamberg stammenden Reliquienkästchens auf (jetzt zu München und Berlin), das allerdings schon der Zeit Heinrichs II. angehört. Die Münchener Bibliothek enthält aus dem Bamberger Domschatz eine Reihe von Arbeiten, die unter diesem Kaiser entstanden sein dürften, wohl sächsischen Ursprungs, da auf eine fränkische Schule dieser Zeit sonst keine Umstände hinweisen. Ziemlich zahlreich und zwar in den Gegenden ihrer Entstehung in den dortigen Kirchen erhalten sind die rheinischen Elfenbeinschnitzereien des 11. und 12. Jahrhunderts. Sie sind insgesamt ziemlich einförmig und handwerksmäßig. Mit der zweiten Hälfte des letztgenannten Jahrhunderts geht dieser Zweig der Plastik rasch seinem Verfall ent-

gegen und sie tritt zunächst die führende Rolle an die Bronzebildnerei in größerem Stile im Dienste der Kirche ab.

§ 13. Die niedersächsische und die übrigen deutschen Schulen bis zum zwölften Jahrhundert.

Die Ausübung der Bronzegießkunst reicht wie überall auch in Deutschland in vorhistorische Zeiten zurück; für die Kleinkunst ist sie auch wohl nie ganz außer Uebung gekommen. Für monumentale Werke erhält sie mit dem Beginn des 11. Jahrhunderts Bedeutung und wahrt diese gegenüber den anderen Materialien der Bildnerkunst über hundert Jahre lang. Im deutschen Süden und Norden begegnen wir gleichzeitig Bronzebildwerken. Die mehr unter byzantinischem Einfluß stehende Thür des Augsburger Doms mit symbolischen und Darstellungen des Alten Testaments ist so angeordnet, daß auf den übrigens unsymmetrischen Tafeln in flachem Relief eine oder wenige Figuren sich befinden. Der Stil ist einförmig und starr, aber doch von einer gewissen Feinheit. Im Norden ist es Hildesheim, wo die zu verhältnismäßig hoher Blüte gelangende Bronzebildnerei mit dem Namen des Bischofs Bernward verknüpft ist. Vor allem ist hier die 1015 vollendete Thür des Domes zu nennen, welche auf zwei Flügeln in 16 Reliefs die Schöpfungs- und die Geschichte Christi enthält. Das Relief ist sehr hoch, fast frei, die Figuren sind spärlich über den Raum verteilt, die Auffassung derselben roh, aber die Komposition und Bewegung von merkwürdiger Energie, die den Keim zu hoher Gestaltungs-

kraft in sich trägt. Die jetzt auf dem Domplatz aufgestellte Bernwardsäule, errichtet 1022, lehnt sich in ihrer Anordnung an die Trajanssäule in Rom an. Es ist ebenfalls in bandartiger Darstellung ohne Trennung in halbhohem Relief das Leben Christi geschildert. Stil und Ausführung ist noch recht unbeholfen. Die in Stuck ausgeführten Figuren mit Spruchbändern in der Michaelskirche gehören derselben Zeit und Richtung an und beweisen, wie unzulänglich noch die Kunstmittel dieser Periode für größere Aufgaben sind. Auch der bronzene Krodoaltar in Goslar, besonders die ihn tragenden vier männlichen Gestalten sind hierher zu rechnen. Stil und Tradition weisen auch die Bronzethüren von St. Zeno in Verona diesem Kreise zu, wenn sie auch nicht an die genannten Hildesheimer Arbeiten heranreichen. Auch große Darstellungen in Stein und Holz mehren sich in dieser Zeit, der plastische Schmuck der Vorhalle von St. Emeram in Regensburg und zahlreiche meist überlebensgroße Holzkruzifixe in süddeutschen Sammlungen und Kirchen sind hierher zu zählen. In diesen ist wenig Byzantinisches zu spüren, desto mehr in den meisten sächsischen Werken vom Ende des 11. Jahrhunderts an. Vor allem geben eine Reihe von Grabplatten davon Zeugnis, so diejenige König Rudolfs von Schwaben († 1080) im Dom zu Merseburg, die des Erzbischofs Giselar († 1010, errichtet wohl um 100 Jahre später) im Dom zu Magdeburg, dann die spätere des Erzbischofs Friedrich I. († 1152) ebendort. Die genannten Denkmäler sind in Bronze in flachem Relief, über das nur die Köpfe

sich erheben, ausgeführt. Die Darstellung des Körpers ist verhältnismäßig gelungen, die Köpfe zeigen das Bestreben, zu individualisieren, die Gewänder sind sehr sorgfältig behandelt. Von späteren sächsischen Bronzewerken zeigen der Kandelaberfuß (Betender) im Dom zu Erfurt und der Löwe Heinrichs des Löwen vor der Burg Dankwarderode die gemachten wesentlichen Fortschritte. Die sächsischen Gießhütten arbeiteten für ganz Europa, am berühmtesten sind die übrigens den heimatlichen Arbeiten nicht ganz ebenbürtigen Thüren an der Gnesener Domthür, sowie die sogen. Korssunschen Thüren der Sophienkirche zu Nischny-Nowgorod. In Westfalen, dem westlichsten Teile Niedersachsens, begegnet man insbesondere einer Reihe von Steinreliefs. Von diesen verdient durch die monumentale Art der Darstellung das große Relief der Kreuzabnahme an den Externsteinen bei Horn, zu Anfang des 12. Jahrhunderts entstanden, die erste Stelle, wenn auch im einzelnen die Elfenbeinplastik darin noch stark nachklingt. Verhältnismäßig gering ist die Anzahl monumentaler plastischer Werke aus dieser Zeit in den Rheinlanden. Plump und roh ist die in Eichenholz geschnitzte Thür von St. Maria auf dem Kapitol in Köln, bedeutend feiner schon der Grabstein der Plectrudis ebendort; am besten das große Relief über dem Neuthor zu Trier mit Christus nebst Petrus und Eucharius. Die bedeutenden mittelrheinischen Dome bieten auffallenderweise so gut wie keine bemerkenswerten Skulpturen; Lothringen und vor allem Burgund, das in dieser Zeit noch ganz Deutschland zugerechnet werden

muß, stehen viel höher. Von edler Schönheit ist das von Lambert Patras von Dinant gegossene Taufbecken der Bartholomäuskirche zu Lüttich. Es ruht auf zwölf Stieren, um den Körper laufen fünf Reliefscenen aus dem Evangelium, die durch großartige Auffassung und Formvollendung alle bisher besprochenen Werke weit in den Schatten stellen. Nur ein Steinbildwerk, das Relief der Maria des Abtes Rupert im Lütticher Museum kommt einigermaßen dem Taufbecken nahe. In Süddeutschland bietet Altbayern eine ziemliche Anzahl frühromanischer Skulpturen, insbesondere von Reliefdarstellungen im Bogen der Portale (Tympana), ohne daß aber dieselben Anspruch auf höheren Kunstwert hätten. Doch erscheint besonders in der Darstellung phantastischer Fabelwesen und der eigenartigen Ornamentik ein Anklang an altgermanische Traditionen fortzuleben. Das bedeutendste Werk dieser Richtung ist der bildhauerische Schmuck des Portals der Jakobskirche zu Regensburg; inhaltlich wie formal interessant ist unter den Freisinger Skulpturen eine gänzlich mit figürlichen Reliefs überzogene Säule (Pfeiler) der dortigen Domkrypta. Schwaben bewegt sich in denselben Bahnen, auch hier sind es hauptsächlich Portalskulpturen, wie das bekannte, aber ziemlich rohe Tympanon der Kirche in Alpirsbach. Ebenso wenig ragt das Elsaß hervor, in erster Linie wäre der Sarkophag des heil. Adaloch zu St. Thomas in Straßburg zu nennen. Der nördlichste deutsche Gau, die Schweiz, steht auf etwas höherer Stufe. Die Reliefs mit Aposteldarstellungen und Scenen aus dem Leben des heil. Vincentius im

[illegible]

[illegible] der gleic[illegible] [illegible] vom erste[illegible] [illegible] Stephan[illegible] [illegible] sehr starre[illegible] [illegible] geben.

[illegible] Plastik im [illegible]

[illegible] allen geistigen und [illegible] Plastik vom [illegible] daß sie auf stetiger [illegible] begriffen ist. Rasch er[illegible] [illegible] einen Höhepunkt, der [illegible] und eng[illegible] aber mindestens [illegible] zwar ist es eine im [illegible] halb dekora[illegible] Epoche hohe mo[illegible] [illegible] vorherrscht und die in [illegible] nachfolgenden Jahrhunderte nicht [illegible] Auch in dieser Zeit übrigens [illegible] zur Reife in getrennten pro[illegible] Wie aller Kunst, kam in dieser [illegible] des hohen Mittelalters vom Beginn des 13. Jahr[illegible] [illegible] der Plastik der Umstand zu gute, daß

sie von der Geistlichkeit nun ganz und gar in die Hände der Laien überging. Der enge Anschluß an die Architektur, der seinerseits den Umfang der einzelnen bildhauerischen Aufgaben wesentlich hob, erklärt zur Genüge, daß wir es in dieser Zeit vorwiegend mit Skulpturen aus Stein, und zwar meist dem einheimischen Sandstein, zu thun haben, denen in Niedersachsen feine, geschnittene und nachmodellierte Stuckarbeiten zur Seite stehen. Sachsen bildet wiederum den Mittelpunkt der gesamten Kunstbewegung, die sich nur etwas mehr südlich vorschiebt. Daran schließt sich in Nord- und Westdeutschland Thüringen und Westfalen, südlich Franken, mit Bamberg an der Spitze, an. Am Oberrhein bilden Freiburg i. Br. und Straßburg die Centralen. Hildesheim muß allmählich die erste Stelle abtreten, sozusagen auf der Schwelle der Blütezeit steht das Relief der Godehardskirche, der segnende Christus mit den Heiligen Godehard und Bernward. Aehnlichen Charakter zeigt das um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene Tympanon am Südportal der Peterskirche bei Goslar. Das Taufbecken des Hildesheimer Doms dagegen kann trotz der an ihm bewiesenen hohen technischen Fertigkeit nur beweisen, daß die dortige Schule sich ausgelebt. Auch die ebenfalls dem Ende des 12. Jahrhunderts (wahrscheinlich um 1186) angehörigen Chorschranken von St. Michael (Stuck) sind trotz größerer Mannigfaltigkeit in Bewegung und Ausdruck doch in der eng gefältelten, ungeschickt dem Körper förmlich angeklebten Gewandung und den nicht glücklichen Verhältnissen noch altertümlich befangen.

Dom zu Basel, die ebendort befindlichen Skulpturen der Gallusspforte zeigen einigermaßen Leben und schlanke Verhältnisse im Gegensatz zu der übrigen süddeutschen Kunst; sie stehen der gleichzeitigen Elfenbeinplastik ziemlich nahe. Plumper, aber von reichster dekorativer Wirkung sind die zahlreichen Bildhauerarbeiten am Züricher Münster. Von der gleichzeitigen Plastik Oesterreichs mag das vom ersten Bau herrührende Portalrelief an St. Stephan in Wien, Christus in der Mandorla, in sehr starrer Formengebung als Beispiel gelten.

§ 14. Die Blütezeit der deutschen romanischen Plastik im 13. Jahrhundert.

Trotz aller Unvollkommenheit, allen geistigen und technischen Mängeln, ist in der deutschen Plastik vom 10.—12. Jahrhundert zu erkennen, daß sie auf stetiger vorwärtsschreitender Entwickelung begriffen ist. Rasch erklimmt sie im 13. Jahrhundert einen Höhepunkt, der ihre Werke den gleichzeitigen italienischen und englischen überlegen, den französischen aber mindestens ebenbürtig erscheinen läßt. Und zwar ist es eine im Gegensatz zu der halb kunstgewerblichen, halb dekorativen Richtung der vorangegangenen Epoche hohe monumentale Plastik, die vorherrscht und die in diesem Sinne die nachfolgenden Jahrhunderte nicht zu übertreffen vermochten. Auch in dieser Zeit übrigens erfolgt die Entwickelung zur Reife in getrennten provinzialen Schulen. Wie aller Kunst, kam in dieser Zeit des hohen Mittelalters vom Beginn des 13. Jahrhunderts an auch der Plastik der Umstand zu gute, daß

sie von der Geistlichkeit nun ganz und gar in die Hände der Laien überging. Der enge Anschluß an die Architektur, der seinerseits den Umfang der einzelnen bildhauerischen Aufgaben wesentlich hob, erklärt zur Genüge, daß wir es in dieser Zeit vorwiegend mit Skulpturen aus Stein, und zwar meist dem einheimischen Sandstein, zu thun haben, denen in Niedersachsen feine, geschnittene und nachmodellierte Stuckarbeiten zur Seite stehen. Sachsen bildet wiederum den Mittelpunkt der gesamten Kunstbewegung, die sich nur etwas mehr südlich vorschiebt. Daran schließt sich in Nord- und Westdeutschland Thüringen und Westfalen, südlich Franken, mit Bamberg an der Spitze, an. Am Oberrhein bilden Freiburg i. Br. und Straßburg die Centralen. Hildesheim muß allmählich die erste Stelle abtreten, sozusagen auf der Schwelle der Blütezeit steht das Relief der Godehardskirche, der segnende Christus mit den Heiligen Godehard und Bernward. Aehnlichen Charakter zeigt das um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene Tympanon am Südportal der Peterskirche bei Goslar. Das Taufbecken des Hildesheimer Doms dagegen kann trotz der an ihm bewiesenen hohen technischen Fertigkeit nur beweisen, daß die dortige Schule sich ausgelebt. Auch die ebenfalls dem Ende des 12. Jahrhunderts (wahrscheinlich um 1186) angehörigen Chorschranken von St. Michael (Stuck) sind trotz größerer Mannigfaltigkeit in Bewegung und Ausdruck doch in der eng gefältelten, ungeschickt dem Körper förmlich angeklebten Gewandung und den nicht glücklichen Verhältnissen noch altertümlich befangen.

Daniel und Petri Gang ins Gefängnis. Eine eigene, die zweitwichtigste Gruppe bilden die ravennatischen Sarkophage. An ihnen ist unter Einwirkung des im oströmischen Reiche noch nachwirkenden griechischen Geistes, die ornamentale Dekoration besonders schön und maßvoll.

Einen wichtigen Teil der altchristlichen Plastik bildet die Kleinkunst besonders in Bronze und Elfenbein. Von den Bronzewerken behauptet das Reliefmedaillon mit den Köpfen der heil. Petrus und Paulus (3. Jahrhundert) im Museo cristiano zu Rom durch feine energische, sorgfältige Ausführung, welche die Apostelfürsten schon in der später typisch gewordenen Bildung zeigt, einen bedeutenden Rang. Sehr zahlreich sind die Elfenbeinarbeiten, an denen sich das Kunstvermögen der altchristlichen Zeit verhältnismäßig im besten Lichte zeigt. Neben den Diptychen, aus den römischen Schreibtafeln entstandenen Klapptafeln, mit beiläufig denselben Gegenständen, welche die Sarkophagskulptur benützte (hervorragend schöne Exemplare in München und Mailand mit der Auferstehung Christi, eins der schönsten im Nationalmuseum zu Florenz, Adam unter den Tieren des Paradieses, und Scenen aus dem Leben des heil. Paulus) kommen Pyxiden, aus einem Abschnitt des Elefantenzahns gebildete Büchsen mit Reliefschmuck vor (eine der schönsten, Christus mit den Aposteln, im Berliner Museum). Aber auch größere Werke erhalten den Schmuck von Elfenbeintafeln, wie die berühmte Lipsanothek (Reliquiarium) in Brescia. In Form eines griechischen Kreuzes enthält dieselbe in

trefflicher Ausführung und mitunter schwungvoller Komposition die Brustbilder von Christus und den Aposteln, die christlichen Symbole und zahlreiche Scenen des Alten und Neuen Testaments. Das prachtvollste derartige Werk ist der Bischofsstuhl des heil. Maximian zu Ravenna, mit einer großen Zahl von Reliefs in geschmackvoller ornamentaler und architektonischer Umrahmung. Trotz großer Lebenswahrheit und frischer Bewegung stören doch schon die vielfach unrichtigen Körperverhältnisse.

§ 11. Die byzantinische Plastik.

Mit der Abtrennung des oströmischen Reichs vom weströmischen beginnt sich in der Hauptstadt des ersteren, Byzanz, ein neuer Stil zu entwickeln, der freilich seine eigentliche Ausbildung erst im 7. Jahrhundert erhält, die, allmählich immer mehr erstarrend bis ins fünfzehnte Jahrhundert, nur ein ziemlich kümmerliches Dasein fristet. Von allgemeinem Interesse ist die an sich der Malerei und Baukunst weit untergeordnete Plastik weit weniger durch die erhaltenen Werke als durch den starken, jahrhundertelang andauernden Einfluß, den sie auf die Kunst des gesamten Abendlandes während des hohen Mittelalters geübt. Die absolut bilderfeindliche Stimmung des oströmischen Kaiserreiches, welche bis fast zum Ablauf des ersten christlichen Jahrtausends andauerte, war nicht nur einer Entwickelung der hohen Plastik nicht förderlich, sondern vernichtete auch die große Mehrzahl der Werke, welche in den früheren Jahrhunderten noch entstanden waren. Obgleich im wesentlichen völlig

religiös, steht die Plastik, wie die bedeutendere Malerei, unter dem Einfluß der pomphaften und starren Hofetikette orientalischen Ursprungs. Lange hagere Gestalten, meist ruhig stehend, fast ausnahmslos in voller Vorderansicht, in steifgefältelten, stilisierten Prachtgewändern, bilden das Merkmal des entwickelten byzantinischen Stils. Die Greisenhaftigkeit dieser Kunst, deren einzige Vorzüge eine auf allen Gebieten solide Technik und eine gewisse Würde bilden, entspricht der Vorliebe für alte, ernste Charaktere, so daß zum Beispiel der altchristliche jugendliche Christustypus in den eines älteren, fast mürrischen Mannes umgewandelt wird. Die Steinskulptur bietet außer im Dienste der Architektur an ornamentalem Beiwerk wenig Interesse; das Hauptgewicht liegt auf der Kleinkunst, dem Steinschnitt, der Elfenbeintechnik und gegossenen und getriebenen Metallbildwerken. Mit diesen wurde ein schwunghafter Handel nach dem Abendland getrieben, zu Zeiten, als technische Unfähigkeit dort jeder besseren Kunstübung im Wege stand, und die Merkmale finden sich nicht nur in der großen Zahl im Westen Europas erhaltener byzantinischer Werke, sondern auch in der späteren Kunst desselben. Für die gewandte Uebung der Metalltechnik geben zahlreiche Kirchenthüren, besonders in Unteritalien, Zeugnis, deren Reliefiguren denen der Elfenbeintafeln stilistisch meist sehr verwandt sind; von eigentlicher Goldschmiedearbeit sind Beispiele der silberne, vergoldete Reliquienschrein im Schatz von S. Marco in Venedig und ein Teil der Pala d'oro (Altarvorsatz) ebendaselbst.

4. Kapitel.

Das hohe Mittelalter.

§ 12. Die Elfenbeinplastik.

Von einer eigentlichen deutschen Plastik kann erst von der Zeit der Karolinger an die Rede sein und auch in dieser nur in sehr bedingter Weise. Was vorhergeht, ist sowohl in der Bau- als in der Kleinkunst rein architektonisch-ornamentalen Charakters. Freilich ist die Plastik bis zum Abschluß des ersten Jahrtausends überhaupt fast ausschließlich Kleinkunst, wenigstens soweit die erhaltenen Werke in Betracht kommen. Von Bedeutung ist für diese Zeit nur die Elfenbeinreliefplastik, die wir schon in der altchristlichen und byzantinischen Kunst vorfanden, und die gerade jetzt eine nie wieder erreichte Glanzperiode erlebt. Von maßgebendem Einfluß auf den Stil ist die altchristliche und spätrömische Kunst, zum Teil auch — dieser Einfluß wurde bis in die neueste Zeit überschätzt — die byzantinische Kunst. Byzantinische Vorbilder kommen in größerer Zahl erst seit der Vermählung Otto II. mit einer byzantinischen Prinzessin (972) in Frage. Daß die Elfenbeinplastik, von der zunächst die Rede sein wird, ausnahmslos im kirchlichen Dienst gebraucht wurde, ist fast selbstverständlich; außer den seit den ältesten Zeiten des Christentums gebräuchlichen Diptychen sind Weihgefäße (Pyxiden, Weihwasserkesselchen), dann der Schmuck von Büchereinbänden, bischöflichen Thronen und

Altaraufsätzen als Gegenstände der bildnerischen Ausschmückung zu nennen. Bemerkt muß werden, daß viele der deutschen Werke nur Nachbildungen, und zwar fast immer technisch rohere, wenn auch mehr oder minder freie von römisch-altchristlichen und byzantinischen Originalen sind. Durch die charakteristische Architektur der Bauwerke Karl des Gr. wird dessen Zeit ein Diptychon zugewiesen, dessen eine Hälfte in der Bibliothek zu Frankfurt sich befindet, während die andere bis vor kurzem einer Pariser Privatsammlung angehörte. Gute Ausführung, richtige Körperverhältnisse sind das hauptsächlichste Merkmal dieses an die spätrömische Zeit anklingenden Werkes, während die wohl wenig späteren beiden Elfenbeinplatten des Tutilo († 911) in St. Gallen durch frische Auffassung des Ornamentalen und die Scene des St. Gallus mit dem Bär sich auszeichnen. Eine bedeutsame Elfenbeinschnitzschule hatte in den mittelrheinischen Städten ihren Sitz; eine Reihe ihrer Arbeiten liegt im Darmstädter Museum vor. Sie unterscheiden sich von den vorerwähnten durch sehr flaches Relief, die Erfindung ist, soweit dieselbe selbständig, ziemlich dürftig; die Ausführung und Beherrschung der Formen ist noch sehr unbeholfen. Eine ebenso bedeutende Schule fällt dann unter die Regierung der Ottonen in Niedersachsen. Aus dieser sind außer den durch die Inschriften bestimmbaren in verschiedenen Sammlungen, auch noch eine Reihe von Arbeiten an Ort und Stelle erhalten (im Zitter zu Quedlinburg, zu Braunschweig u. s. w.). Die Auffassung ist hier schon etwas selbständiger, wenn auch die Anlehnung

an altchristliche Vorbilder deutlich zu erkennen ist. Im Zitter ist der sogen. Reliquienkasten Heinrichs des Voglers (wohl etwas später anzusetzen) zu nennen. Entwickelter ist das in Italien aufbewahrte Huldigungsbild Otto I. (wohl ein wirkliches Porträt) und seiner Gemahlin vor Christus mit Maria und Mauritius. Diesen schließt sich die Einbanddecke des Echternacher Kodex in Gotha mit dem jugendlichen Otto II. und seiner Gattin Theophano (entstanden wohl um 972) an, auf der in geringem Grad byzantinische Vorbilder sich erkennen lassen. Der Zeit desselben Kaisers gehört unter anderen ein achteckiges Weihgefäß (in St. Petersburg) mit Passionsscenen an. Trotz der kurzen gedrungenen Figuren, der schematischen, ängstlichen Gewandbehandlung sind die klar behandelten Darstellungen doch schon einigermaßen dramatisch aufgefaßt. Aehnliche Vorzüge weisen Tafeln eines aus Bamberg stammenden Reliquienkästchens auf (jetzt zu München und Berlin), das allerdings schon der Zeit Heinrichs II. angehört. Die Münchener Bibliothek enthält aus dem Bamberger Domschatz eine Reihe von Arbeiten, die unter diesem Kaiser entstanden sein dürften, wohl sächsischen Ursprungs, da auf eine fränkische Schule dieser Zeit sonst keine Umstände hinweisen. Ziemlich zahlreich und zwar in den Gegenden ihrer Entstehung in den dortigen Kirchen erhalten sind die rheinischen Elfenbeinschnitzereien des 11. und 12. Jahrhunderts. Sie sind insgesamt ziemlich einförmig und handwerksmäßig. Mit der zweiten Hälfte des letztgenannten Jahrhunderts geht dieser Zweig der Plastik rasch seinem Verfall ent-

Trajanssäule mit ihren Tausenden von Figuren, die nur erzählenden und vor allem kulturhistorischen Wert haben. Mit dem Kaiser Hadrian, der dem Kunstleben seiner Zeit noch einmal einen großartigen Aufschwung zu verleihen verstand, sank die römische Kunst wie ein rasch aufflackerndes Holzfeuer zusammen. Frostige Allegorien und rohe Nachahmungen fristen bis zum Untergange des weströmischen Reiches ein ruhmloses Leben, das erst nach mehr als tausendjährigem Schlafe zu einem neuen Aufblühen auf demselben Boden gelangen sollte.

II. Teil.

Das Mittelalter.

---

3. Kapitel.

Das erste christliche Jahrtausend.

§ 10. Die altchristliche Plastik.

Das Christentum war in seiner nächsten Entwickelung den plastischen Darstellungen nicht günstig. Die Tendenzen der spätrömischen Plastik, die noch gleichzeitig herrschte, widersprachen zu sehr dem Geiste des neuen Glaubens; das Judenchristentum hatte eine traditionelle Abneigung vor allem gegen figürlich religiöse Darstellungen. Von einer eigentlichen altchristlichen Skulptur lassen sich erst seit dem zweiten Jahrhundert Spuren nachweisen; zu größerer Entfaltung gelangte sie naturgemäß erst in der nachkonstantinischen Zeit. Der Verfall gleichzeitig mit dem

der überkommenen antiken Technik beginnt aber schon nach 350 und setzt sich, immer rapider werdend, bis zum 6. Jahrhundert fort. Völlige Gedankenarmut und gänzliches technisches Unvermögen halten sich im Gegensatz zur gleichzeitigen Malerei und Architektur da die Wage. Die räumliche Ausdehnung der altchristlichen Skulptur ist eine beschränkte; neben Rom, Mittel- und Oberitalien als Hauptcentren kommt in geringem Maße der Orient und Südfrankreich in Betracht. Die statuarische Plastik ist sehr spärlich vertreten, eigentlich nur in der typischen Figur des jugendlichen guten Hirten, dann einigen Heiligen und Mächtigen, wie Petrus und Hippolytus. Viel reicher gestaltet sich die Sarkophagreliefplastik, wo das jugendliche Christentum in vollstem Sinne das Erbe der spätrömischen Kunst antrat. Hier war durch eine mehr oder minder freie Umdeutung auf die christliche Lehre die Hinübernahme ganzer mythologischer heidnischer Vorstellungen möglich, ebenso wie die künstlerische Gestaltung ganz der hergebrachten Kunstweise sich anschloß. Daneben machte eine künstlerisch anspruchslosere symbolische Bildersprache sich Platz. Hier spielen Kreuz und Monogramm Christi, Lamm, Taube, Lorbeer- und Oelzweig eine bedeutende Rolle. Etwas höher steht die allerdings weniger selbständige Allegorie, wo wieder der gute Hirte in erster Reihe steht; eine spezifisch christliche Figur ist auch der „Orant", eine stehende männliche Figur mit erhobenen Armen in der Regel, die Kirche, die Seele des Verstorbenen u. dergl. versinnbildlichend. Die geschichtlichen Darstellungen endlich gehören meist der Schöpf-

nders der Erlösungsgeschichte an. Auch
symbolische Bedeutung obenan und
sich auch, abgesehen von einem ge-
zunehmenden Unvermögen der Kompo-
e, das Summarische des Ausdrucks. Da-
rum ein Versuch gemacht, schärfer zu
und zu individualisieren.
statuarischen Werken der Zeit ist die
isch gebildete Marmorfigur des guten
Lateranmuseum zu erwähnen; die eben-
mor ausgeführte, im Stile römischer
sse gehaltene sitzende Statue des heil.
nda wird in den Beginn des vierten
gesetzt. Die ältesten hervorragenderen
jören dem zweiten und dritten Jahr-
: reichste Sammlung enthält das Late-
Der Sarg mit Passionsscenen, ein
tammender, mit den ausdrucksvollen, in
geordneten Brustbildern der Beigesetzten
ermittelten Scenen des Neuen und Alten
d insbesondere der Sarkophag des
us sind die wichtigsten. Der letztere, der
rhaltenen, zeigt durch schon stark ver-
:turumrahmungen getrennt ganz römisch
e Scenen, in der Mitte Christus als
ı Petrus und Paulus. Unter dem
als Personifikation des Himmels. In
liefreihe weiter Petri Gefangennahme,
er, Gefangennahme Christi und die
des Pilatus, unten Hiob, der Sünden-
g Christi in Jerusalem in der Mitte,

Daniel und Petri Gang ins Gefängnis. Eine eigene, die zweitwichtigste Gruppe bilden die ravennatischen Sarkophage. An ihnen ist unter Einwirkung des im oströmischen Reiche noch nachwirkenden griechischen Geistes, die ornamentale Dekoration besonders schön und maßvoll.

Einen wichtigen Teil der altchristlichen Plastik bildet die Kleinkunst besonders in Bronze und Elfenbein. Von den Bronzewerken behauptet das Reliefmedaillon mit den Köpfen der heil. Petrus und Paulus (3. Jahrhundert) im Museo cristiano zu Rom durch seine energische, sorgfältige Ausführung, welche die Apostelfürsten schon in der später typisch gewordenen Bildung zeigt, einen bedeutenden Rang. Sehr zahlreich sind die Elfenbeinarbeiten, an denen sich das Kunstvermögen der altchristlichen Zeit verhältnismäßig im besten Lichte zeigt. Neben den Diptychen, aus den römischen Schreibtafeln entstandenen Klapptafeln, mit beiläufig denselben Gegenständen, welche die Sarkophagskulptur benützte (hervorragend schöne Exemplare in München und Mailand mit der Auferstehung Christi, eins der schönsten im Nationalmuseum zu Florenz, Adam unter den Tieren des Paradieses, und Scenen aus dem Leben des heil. Paulus) kommen Pyxiden, aus einem Abschnitt des Elefantenzahns gebildete Büchsen mit Reliefschmuck vor (eine der schönsten, Christus mit den Aposteln, im Berliner Museum). Aber auch größere Werke erhalten den Schmuck von Elfenbeintafeln, wie die berühmte Lipsanothek (Reliquiarium) in Brescia. In Form eines griechischen Kreuzes enthält dieselbe in

trefflicher Ausführung und mitunter schwungvoller Komposition die Brustbilder von Christus und den Aposteln, die christlichen Symbole und zahlreiche Scenen des Alten und Neuen Testaments. Das prachtvollste derartige Werk ist der Bischofsstuhl des heil. Maximian zu Ravenna, mit einer großen Zahl von Reliefs in geschmackvoller ornamentaler und architektonischer Umrahmung. Trotz großer Lebenswahrheit und frischer Bewegung stören doch schon die vielfach unrichtigen Körperverhältnisse.

§ 11. Die byzantinische Plastik.

Mit der Abtrennung des oströmischen Reichs vom weströmischen beginnt sich in der Hauptstadt des ersteren, Byzanz, ein neuer Stil zu entwickeln, der freilich seine eigentliche Ausbildung erst im 7. Jahrhundert erhält, die, allmählich immer mehr erstarrend bis ins fünfzehnte Jahrhundert, nur ein ziemlich kümmerliches Dasein fristet. Von allgemeinem Interesse ist die an sich der Malerei und Baukunst weit untergeordnete Plastik weit weniger durch die erhaltenen Werke als durch den starken, jahrhundertelang andauernden Einfluß, den sie auf die Kunst des gesamten Abendlandes während des hohen Mittelalters geübt. Die absolut bilderfeindliche Stimmung des oströmischen Kaiserreiches, welche bis fast zum Ablauf des ersten christlichen Jahrtausends andauerte, war nicht nur einer Entwickelung der hohen Plastik nicht förderlich, sondern vernichtete auch die große Mehrzahl der Werke, welche in den früheren Jahrhunderten noch entstanden waren. Obgleich im wesentlichen völlig

religiös, steht die Plastik, wie die bedeutendere Malerei, unter dem Einfluß der pomphaften und starren Hofetikette orientalischen Ursprungs. Lange hagere Gestalten, meist ruhig stehend, fast ausnahmslos in voller Vorderansicht, in steifgefältelten, stilisierten Prachtgewändern, bilden das Merkmal des entwickelten byzantinischen Stils. Die Greisenhaftigkeit dieser Kunst, deren einzige Vorzüge eine auf allen Gebieten solide Technik und eine gewisse Würde bilden, entspricht der Vorliebe für alte, ernste Charaktere, so daß zum Beispiel der altchristliche jugendliche Christustypus in den eines älteren, fast mürrischen Mannes umgewandelt wird. Die Steinskulptur bietet außer im Dienste der Architektur an ornamentalem Beiwerk wenig Interesse; das Hauptgewicht liegt auf der Kleinkunst, dem Steinschnitt, der Elfenbeintechnik und gegossenen und getriebenen Metallbildwerken. Mit diesen wurde ein schwunghafter Handel nach dem Abendland getrieben, zu Zeiten, als technische Unfähigkeit dort jeder besseren Kunstübung im Wege stand, und die Merkmale finden sich nicht nur in der großen Zahl im Westen Europas erhaltener byzantinischer Werke, sondern auch in der späteren Kunst desselben. Für die gewandte Uebung der Metalltechnik geben zahlreiche Kirchenthüren, besonders in Unteritalien, Zeugnis, deren Reliefiguren denen der Elfenbeintafeln stilistisch meist sehr verwandt sind; von eigentlicher Goldschmiedearbeit sind Beispiele der silberne, vergoldete Reliquienschrein im Schatz von S. Marco in Venedig und ein Teil der Pala d'oro (Altarvorsatz) ebendaselbst.

4. Kapitel.

Das hohe Mittelalter.

§ 12. Die Elfenbeinplastik.

Von einer eigentlichen deutschen Plastik kann erst von der Zeit der Karolinger an die Rede sein und auch in dieser nur in sehr bedingter Weise. Was vorhergeht, ist sowohl in der Bau- als in der Kleinkunst rein architektonisch-ornamentalen Charakters. Freilich ist die Plastik bis zum Abschluß des ersten Jahrtausends überhaupt fast ausschließlich Kleinkunst, wenigstens soweit die erhaltenen Werke in Betracht kommen. Von Bedeutung ist für diese Zeit nur die Elfenbeinreliefplastik, die wir schon in der altchristlichen und byzantinischen Kunst vorfanden, und die gerade jetzt eine nie wieder erreichte Glanzperiode erlebt. Von maßgebendem Einfluß auf den Stil ist die altchristliche und spätrömische Kunst, zum Teil auch — dieser Einfluß wurde bis in die neueste Zeit überschätzt — die byzantinische Kunst. Byzantinische Vorbilder kommen in größerer Zahl erst seit der Vermählung Otto II. mit einer byzantinischen Prinzessin (972) in Frage. Daß die Elfenbeinplastik, von der zunächst die Rede sein wird, ausnahmslos im kirchlichen Dienst gebraucht wurde, ist fast selbstverständlich; außer den seit den ältesten Zeiten des Christentums gebräuchlichen Diptychen sind Weihgefäße (Pyxiden, Weihwasserkesselchen), dann der Schmuck von Büchereinbänden, bischöflichen Thronen und

Altaraufsätzen als Gegenstände der bildnerischen Ausschmückung zu nennen. Bemerkt muß werden, daß viele der deutschen Werke nur Nachbildungen, und zwar fast immer technisch rohere, wenn auch mehr oder minder freie von römisch-altchristlichen und byzantinischen Originalen sind. Durch die charakteristische Architektur der Bauwerke Karl des Gr. wird dessen Zeit ein Diptychon zugewiesen, dessen eine Hälfte in der Bibliothek zu Frankfurt sich befindet, während die andere bis vor kurzem einer Pariser Privatsammlung angehörte. Gute Ausführung, richtige Körperverhältnisse sind das hauptsächlichste Merkmal dieses an die spätrömische Zeit anklingenden Werkes, während die wohl wenig späteren beiden Elfenbeinplatten des Tutilo († 911) in St. Gallen durch frische Auffassung des Ornamentalen und die Scene des St. Gallus mit dem Bär sich auszeichnen. Eine bedeutsame Elfenbeinschnitzschule hatte in den mittelrheinischen Städten ihren Sitz; eine Reihe ihrer Arbeiten liegt im Darmstädter Museum vor. Sie unterscheiden sich von den vorerwähnten durch sehr flaches Relief, die Erfindung ist, soweit dieselbe selbständig, ziemlich dürftig; die Ausführung und Beherrschung der Formen ist noch sehr unbeholfen. Eine ebenso bedeutende Schule fällt dann unter die Regierung der Ottonen in Niedersachsen. Aus dieser sind außer den durch die Inschriften bestimmbaren in verschiedenen Sammlungen, auch noch eine Reihe von Arbeiten an Ort und Stelle erhalten (im Zitter zu Quedlinburg, zu Braunschweig u. s. w.). Die Auffassung ist hier schon etwas selbständiger, wenn auch die Anlehnung

an altchristliche Vorbilder deutlich zu erkennen ist. Im Zitter ist der sogen. Reliquienkasten Heinrichs des Voglers (wohl etwas später anzusetzen) zu nennen. Entwickelter ist das in Italien aufbewahrte Huldigungsbild Otto I. (wohl ein wirkliches Porträt) und seiner Gemahlin vor Christus mit Maria und Mauritius. Diesen schließt sich die Einbanddecke des Echternacher Kodex in Gotha mit dem jugendlichen Otto II. und seiner Gattin Theophano (entstanden wohl um 972) an, auf der in geringem Grad byzantinische Vorbilder sich erkennen lassen. Der Zeit desselben Kaisers gehört unter anderen ein achteckiges Weihgefäß (in St. Petersburg) mit Passionsscenen an. Trotz der kurzen gedrungenen Figuren, der schematischen, ängstlichen Gewandbehandlung sind die klar behandelten Darstellungen doch schon einigermaßen dramatisch aufgefaßt. Aehnliche Vorzüge weisen Tafeln eines aus Bamberg stammenden Reliquienkästchens auf (jetzt zu München und Berlin), das allerdings schon der Zeit Heinrichs II. angehört. Die Münchener Bibliothek enthält aus dem Bamberger Domschatz eine Reihe von Arbeiten, die unter diesem Kaiser entstanden sein dürften, wohl sächsischen Ursprungs, da auf eine fränkische Schule dieser Zeit sonst keine Umstände hinweisen. Ziemlich zahlreich und zwar in den Gegenden ihrer Entstehung in den dortigen Kirchen erhalten sind die rheinischen Elfenbeinschnitzereien des 11. und 12. Jahrhunderts. Sie sind insgesamt ziemlich einförmig und handwerksmäßig. Mit der zweiten Hälfte des letztgenannten Jahrhunderts geht dieser Zweig der Plastik rasch seinem Verfall ent-

gegen und sie tritt zunächst die führende Rolle an die Bronzebildnerei in größerem Stile im Dienste der Kirche ab.

§ 13. Die niedersächsische und die übrigen deutschen Schulen bis zum zwölften Jahrhundert.

Die Ausübung der Bronzegießkunst reicht wie überall auch in Deutschland in vorhistorische Zeiten zurück; für die Kleinkunst ist sie auch wohl nie ganz außer Uebung gekommen. Für monumentale Werke erhält sie mit dem Beginn des 11. Jahrhunderts Bedeutung und wahrt diese gegenüber den anderen Materialien der Bildnerkunst über hundert Jahre lang. Im deutschen Süden und Norden begegnen wir gleichzeitig Bronzebildwerken. Die mehr unter byzantinischem Einfluß stehende Thür des Augsburger Doms mit symbolischen und Darstellungen des Alten Testaments ist so angeordnet, daß auf den übrigens unsymmetrischen Tafeln in flachem Relief eine oder wenige Figuren sich befinden. Der Stil ist einförmig und starr, aber doch von einer gewissen Feinheit. Im Norden ist es Hildesheim, wo die zu verhältnismäßig hoher Blüte gelangende Bronzebildnerei mit dem Namen des Bischofs Bernward verknüpft ist. Vor allem ist hier die 1015 vollendete Thür des Domes zu nennen, welche auf zwei Flügeln in 16 Reliefs die Schöpfungs- und die Geschichte Christi enthält. Das Relief ist sehr hoch, fast frei, die Figuren sind spärlich über den Raum verteilt, die Auffassung derselben roh, aber die Komposition und Bewegung von merkwürdiger Energie, die den Keim zu hoher Gestaltungs-

kraft in sich trägt. Die jetzt auf dem Domplatz aufgestellte Bernwardsäule, errichtet 1022, lehnt sich in ihrer Anordnung an die Trajanssäule in Rom an. Es ist ebenfalls in bandartiger Darstellung ohne Trennung in halbhohem Relief das Leben Christi geschildert. Stil und Ausführung ist noch recht unbeholfen. Die in Stuck ausgeführten Figuren mit Spruchbändern in der Michaelskirche gehören derselben Zeit und Richtung an und beweisen, wie unzulänglich noch die Kunstmittel dieser Periode für größere Aufgaben sind. Auch der bronzene Krodoaltar in Goslar, besonders die ihn tragenden vier männlichen Gestalten sind hierher zu rechnen. Stil und Tradition weisen auch die Bronzethüren von St. Zeno in Verona diesem Kreise zu, wenn sie auch nicht an die genannten Hildesheimer Arbeiten heranreichen. Auch große Darstellungen in Stein und Holz mehren sich in dieser Zeit, der plastische Schmuck der Vorhalle von St. Emeram in Regensburg und zahlreiche meist überlebensgroße Holzkruzifixe in süddeutschen Sammlungen und Kirchen sind hierher zu zählen. In diesen ist wenig Byzantinisches zu spüren, desto mehr in den meisten sächsischen Werken vom Ende des 11. Jahrhunderts an. Vor allem geben eine Reihe von Grabplatten davon Zeugnis, so diejenige König Rudolfs von Schwaben († 1080) im Dom zu Merseburg, die des Erzbischofs Giselar († 1010, errichtet wohl um 100 Jahre später) im Dom zu Magdeburg, dann die spätere des Erzbischofs Friedrich I. († 1152) ebendort. Die genannten Denkmäler sind in Bronze in flachem Relief, über das nur die Köpfe

sich erheben, ausgeführt. Die Darstellung des Körpers ist verhältnismäßig gelungen, die Köpfe zeigen das Bestreben, zu individualisieren, die Gewänder sind sehr sorgfältig behandelt. Von späteren sächsischen Bronzewerken zeigen der Kandelaberfuß (Betender) im Dom zu Erfurt und der Löwe Heinrichs des Löwen vor der Burg Dankwarderode die gemachten wesentlichen Fortschritte. Die sächsischen Gießhütten arbeiteten für ganz Europa, am berühmtesten sind die übrigens den heimatlichen Arbeiten nicht ganz ebenbürtigen Thüren an der Gnesener Domthür, sowie die sogen. Korssunschen Thüren der Sophienkirche zu Nischny-Nowgorod. In Westfalen, dem westlichsten Teile Niedersachsens, begegnet man insbesondere einer Reihe von Steinreliefs. Von diesen verdient durch die monumentale Art der Darstellung das große Relief der Kreuzabnahme an den Externsteinen bei Horn, zu Anfang des 12. Jahrhunderts entstanden, die erste Stelle, wenn auch im einzelnen die Elfenbeinplastik darin noch stark nachklingt. Verhältnismäßig gering ist die Anzahl monumentaler plastischer Werke aus dieser Zeit in den Rheinlanden. Plump und roh ist die in Eichenholz geschnitzte Thür von St. Maria auf dem Kapitol in Köln, bedeutend feiner schon der Grabstein der Plectrudis ebendort; am besten das große Relief über dem Neuthor zu Trier mit Christus nebst Petrus und Eucharius. Die bedeutenden mittelrheinischen Dome bieten auffallenderweise so gut wie keine bemerkenswerten Skulpturen; Lothringen und vor allem Burgund, das in dieser Zeit noch ganz Deutschland zugerechnet werden

muß, stehen viel höher. Von edler Schönheit ist das von Lambert Patras von Dinant gegossene Taufbecken der Bartholomäuskirche zu Lüttich. Es ruht auf zwölf Stieren, um den Körper laufen fünf Reliefscenen aus dem Evangelium, die durch großartige Auffassung und Formvollendung alle bisher besprochenen Werke weit in den Schatten stellen. Nur ein Steinbildwerk, das Relief der Maria des Abtes Rupert im Lütticher Museum kommt einigermaßen dem Taufbecken nahe. In Süddeutschland bietet Altbayern eine ziemliche Anzahl frühromanischer Skulpturen, insbesondere von Reliefdarstellungen im Bogen der Portale (Tympana), ohne daß aber dieselben Anspruch auf höheren Kunstwert hätten. Doch erscheint besonders in der Darstellung phantastischer Fabelwesen und der eigenartigen Ornamentik ein Anklang an altgermanische Traditionen fortzuleben. Das bedeutendste Werk dieser Richtung ist der bildhauerische Schmuck des Portals der Jakobskirche zu Regensburg; inhaltlich wie formal interessant ist unter den Freisinger Skulpturen eine gänzlich mit figürlichen Reliefs überzogene Säule (Pfeiler) der dortigen Domkrypta. Schwaben bewegt sich in denselben Bahnen, auch hier sind es hauptsächlich Portalskulpturen, wie das bekannte, aber ziemlich rohe Tympanon der Kirche in Alpirsbach. Ebenso wenig ragt das Elsaß hervor, in erster Linie wäre der Sarkophag des heil. Adaloch zu St. Thomas in Straßburg zu nennen. Der nördlichste deutsche Gau, die Schweiz, steht auf etwas höherer Stufe. Die Reliefs mit Apostelddarstellungen und Scenen aus dem Leben des heil. Vincentius im

Dom zu Basel, die ebendort befindlichen Skulpturen der Gallusspforte zeigen einigermaßen Leben und schlanke Verhältnisse im Gegensatz zu der übrigen süddeutschen Kunst; sie stehen der gleichzeitigen Elfenbeinplastik ziemlich nahe. Plumper, aber von reichster dekorativer Wirkung sind die zahlreichen Bildhauerarbeiten am Züricher Münster. Von der gleichzeitigen Plastik Oesterreichs mag das vom ersten Bau herrührende Portalrelief an St. Stephan in Wien, Christus in der Mandorla, in sehr starrer Formengebung als Beispiel gelten.

§ 14. Die Blütezeit der deutschen romanischen Plastik im 13. Jahrhundert.

Trotz aller Unvollkommenheit, allen geistigen und technischen Mängeln, ist in der deutschen Plastik vom 10.—12. Jahrhundert zu erkennen, daß sie auf stetiger vorwärtsschreitender Entwickelung begriffen ist. Rasch erklimmt sie im 13. Jahrhundert einen Höhepunkt, der ihre Werke den gleichzeitigen italienischen und englischen überlegen, den französischen aber mindestens ebenbürtig erscheinen läßt. Und zwar ist es eine im Gegensatz zu der halb kunstgewerblichen, halb dekorativen Richtung der vorangegangenen Epoche hohe monumentale Plastik, die vorherrscht und die in diesem Sinne die nachfolgenden Jahrhunderte nicht zu übertreffen vermochten. Auch in dieser Zeit übrigens erfolgt die Entwickelung zur Reife in getrennten provinzialen Schulen. Wie aller Kunst, kam in dieser Zeit des hohen Mittelalters vom Beginn des 13. Jahrhunderts an auch der Plastik der Umstand zu gute, daß

sie von der Geistlichkeit nun ganz und gar in die Hände der Laien überging. Der enge Anschluß an die Architektur, der seinerseits den Umfang der einzelnen bildhauerischen Aufgaben wesentlich hob, erklärt zur Genüge, daß wir es in dieser Zeit vorwiegend mit Skulpturen aus Stein, und zwar meist dem einheimischen Sandstein, zu thun haben, denen in Niedersachsen feine, geschnittene und nachmodellierte Stuckarbeiten zur Seite stehen. Sachsen bildet wiederum den Mittelpunkt der gesamten Kunstbewegung, die sich nur etwas mehr südlich vorschiebt. Daran schließt sich in Nord- und Westdeutschland Thüringen und Westfalen, südlich Franken, mit Bamberg an der Spitze, an. Am Oberrhein bilden Freiburg i. Br. und Straßburg die Centralen. Hildesheim muß allmählich die erste Stelle abtreten, sozusagen auf der Schwelle der Blütezeit steht das Relief der Godehardskirche, der segnende Christus mit den Heiligen Godehard und Bernward. Aehnlichen Charakter zeigt das um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene Tympanon am Südportal der Peterskirche bei Goslar. Das Taufbecken des Hildesheimer Doms dagegen kann trotz der an ihm bewiesenen hohen technischen Fertigkeit nur beweisen, daß die dortige Schule sich ausgelebt. Auch die ebenfalls dem Ende des 12. Jahrhunderts (wahrscheinlich um 1186) angehörigen Chorschranken von St. Michael (Stuck) sind trotz größerer Mannigfaltigkeit in Bewegung und Ausdruck doch in der eng gefältelten, ungeschickt dem Körper förmlich angeklebten Gewandung und den nicht glücklichen Verhältnissen noch altertümlich befangen.

Nur die mitunter wirklich schönen Köpfe, besonders der kleinen Engel an den inneren Bögen, deuten auf die formale Vollendung, welche das 13. Jahrhundert bringen sollte. Gleichen Rang nehmen die Reliefdekorationen mehrerer Kirchen des Harzes ein, wie die schwebenden Engel in den Bogenportalen des Hauptschiffs der Kirche zu Hecklingen, weiter die Chorschranken zu Hamersleben und Kloster Gröningen. Maria und Christus je zwischen sechs Aposteln in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, welche durch Schönheit der einzelnen Gestalten und die ausdrucksvolle Bewegung einen mächtigen Schritt vorwärts bedeuten, dürften um 1200 entstanden sein. Auch die einen fast regelmäßigen Schmuck des Hauptaltars bildenden großen Kreuzigungsgruppen, aus Holz geschnitzt, verraten gegenüber der früheren Zeit wesentlich großartigere Auffassung. Besonders groß angelegt ist diejenige des Domes zu Halberstadt, ebenfalls der Wende des 12. und 13. Jahrhunderts angehörig. Aehnliche Arbeiten befinden sich in der Stiftskirche zu Buchau. Die schönste dieser Art aber ist die Gruppe gleichen Gegenstandes in der Kirche zu Wechselburg. Feierliche Ruhe neben vollständiger Beherrschung des Formalen zeichnen bereits diese Arbeit aus. Ebenso hoch stehen die Reliefs an der dortigen Kanzel, Christus, umgeben von den Evangelistensymbolen, zwischen Johannes und Maria thronend, Abraham und Isaak, Moses und die eherne Schlange, Kain und Abel opfernd. Nur noch eine gewisse Starrheit trennt diese Werke von den vollendeten Werken in Naumburg und Magdeburg. Den Abschluß der Wechselburger

Skulpturen bildet das Stiftergrabmal des Grafen Dedo († 1190) und seiner Gemahlin Mechthildis. Den Höhepunkt dieser Richtung bezeichnen die Skulpturen der goldenen Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen. Als Gesamtwerk, insbesondere was Pracht der Dekoration betrifft, steht sie in der deutschen Skulptur der romanischen Zeit an erster Stelle. Das Bogenfeld (Tympanon) schließt die Anbetung der Könige ein, trotz des durch den Raum veranlaßten verschiedenen Maßstabs der Figuren eine vollendet schöne Komposition; die kleineren Figuren in den Leibungen der Bögen schildern den jüngsten Tag und das Paradies in den acht Figuren an den Seitenwänden des Portales ist die Vermählung Christi mit seiner Kirche dargestellt. Der schöne Fluß der Gewänder, die gefällige Rundung der Köpfe und die sorgfältige Arbeit rufen in gleicher Weise Bewunderung wach.

Dem Charakter der Zeit und der wachsenden Bedeutung der Persönlichkeit entsprechend, mußte eine solche, rasch zu hoher Vollendung emporstrebende Kunst natürlich auch im Grabmal Ausdruck finden. Das Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mechthildis im Dom zu Braunschweig mit den liegenden Figuren der Beigesetzten sind gegenüber dem etwas unruhig gehaltenen Wechselburger Grabmal von ruhiger monumentaler Größe. Von den zahlreichen bedeutenden Skulpturwerken des Magdeburger Doms ist das Reiterstandbild Kaiser Otto I. mit zwei allegorischen Figuren von feierlicher, allerdings etwas unpersönlicher Wirkung. Die sitzenden Figuren desselben Kaisers und seiner Gemahlin Editha

sind von gleicher Feierlichkeit, aber doch lebendigerer Gewandbehandlung. Schon dem Ende des Jahrhunderts gehören die klugen und thörichten Jungfrauen an der Paradiesespforte; schlank, fast elegant in Erscheinung, drücken sie Freude und Schmerz drastisch, aber doch nicht übertrieben aus. Das höchste künstlerische Vermögen der Zeit überhaupt spricht sich aber aus in den im Chor des Naumburger Doms aufgestellten Figuren von zwölf fürstlichen Stiftern und Stifterinnen, sowie der Kreuzigungsgruppe und den Reliefs am Lettner aus. Das Streben nach bewegtem Leben ist auf das gelungenste mit hoher Schönheit der Erscheinung in Verbindung gebracht, wie sie beispielsweise die nachfolgende Kunst der gotischen Epoche nie aufzuweisen hat. Die Forderungen einer ausgebildeten plastischen Kunst sind meist schon mit Bewußtsein und Glück gelöst, namentlich die Belebung der Figuren durch die Kontraste zwischen Standbein und Spielbein und durch reiche Faltengebung der mannigfach angeordneten Kleider (Bode). Zwei Ehepaare links und rechts beim Eingang zum Chorabschluß und das Bild einer in einem Buch blätternden jungen Witwe enthalten eine solche Fülle von Geschmack, wie kaum andere mittelalterliche Werke. Die Individualisierung ist eine äußerst entwickelte, wenn auch von Porträtdarstellung den Umständen gemäß keine Rede sein kann. Von geringerer Vornehmheit, aber einem eindringendem Studium der Natur, insbesondere der Körper, sind die übrigen Figuren, z. B. der ganz naturalistische Christus; die Reliefs mit Passionsscenen sind von packender dramatischer Wirkung. Die Standbilder im

Chor des Doms zu Meißen, Kaiser Otto I. und seine Gemahlin, Johannes Evangelista und der Bischof Donatus, Maria mit Johannes Baptista und einer weiteren Figur (Engel) in der Johanneskapelle gehören demselben Kreise an, ohne die Freiheit der vorgenannten Werke zu besitzen; ein starres, grimassierendes Lächeln, welches der Ausgangszeit der romanischen Epoche eigen zu sein pflegt, macht sich bei ihnen bemerkbar.

Das Sachsen am nächsten verwandte Westfalen hat aus dem 13. Jahrhundert die Skulpturen an den Domportalen zu Paderborn und Münster aufzuweisen; ähnliche befinden sich am Südportal der Vorhalle des Doms zu Osnabrück.

Der Niederrhein zeigt eine seiner sonstigen Kultur nicht ganz entsprechende Plastik, hier seien nur zwei charakteristische, in Holz ausgeführte Grabmäler aufgeführt, dasjenige des Grafen Heinrich III. († 1246) in Sayn, und des Pfalzgrafen Heinrich III. († 1095) in Laach; sie bilden übrigens schon den Uebergang zur gotischen Kunst.

Entsprechend der Blüte der Plastik im Thüringer und Meißner Land zeigt eine gleiche das benachbarte Franken mit dem Bischofssitz Bamberg als Mittelpunkt. Darf die Möglichkeit französischen Einflusses schon für die eben geschilderte sächsische Plastik nicht ganz von der Hand gewiesen werden, so tritt dieselbe in Bamberg, wo die Verbindung der plastischen Dekoration mit der Architektur schon eine engere ist, deutlicher hervor, freilich nicht so stark, als die Verwandtschaft mit Sachsen und das teilweise Anklingen an den

Byzantinismus des 12. Jahrhunderts. Die Skulpturen des Bamberger Doms zeigen zwei wesentlich verschiedene Richtungen, obgleich ihre Entstehung insgesamt in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts fällt. Früher sind nur die in den Arkaden-Nischen der Brüstungswände des Ostchors angebrachten Reliefs, 14 an der Zahl, mit Heiligenpaaren, die von außerordentlicher Charakteristik und Lebendigkeit, doch noch die ältere schematische Formenbehandlung zeigen. Die zweite spätere Gruppe zeigt dagegen vornehme Ruhe und eine wesentlich fortgeschrittene Formenbehandlung. Von den sehr zahlreichen Skulpturen, von denen ein Teil die Verbindung zwischen beiden Gruppen, wenn auch nicht lückenlos herstellt, sind die wichtigsten die sechs lebensgroßen Statuen des Fürstenportals am Georgenchor, Kaiser Heinrich II. mit Gemahlin, die hll. Stephanus und Petrus, Adam und Eva, die letzteren, wenn auch noch etwas unbeholfen, doch die ersten schönen nackten menschlichen Figuren der deutschen Kunst. Die vier Gewandfiguren dagegen stehen, was Großartigkeit der Gewandbehandlung, die edle charaktervolle Bildung der Köpfe anbetrifft, den Naumburger Figuren gleich, ja übertreffen sie wohl noch durch Idealität der Auffassung. Ebenso großartig ist die am Aufgang zum Georgschor angebrachte Reiterfigur Kaiser Konrad III., wo Reiter und Pferd ganz ausgezeichnet individualisiert erscheinen. Wahrscheinlich von demselben Meister sind die im Nordschiff dieses Chor befindlichen Idealgestalten der Verkündigung (Taf. 7) und der sogenannten Sibylle, einer in der Charakterisierung würdiger, herber Matronenhaftigkeit geradezu klassischen Leistung, während

Tafel 7. **Maria, aus der Verkündigung** im Georgschor des Bamberger Doms.

die übrigen Bildwerke einen Anflug des schon bei den Meißener Skulpturen erwähnten typischen Lächelns aufweisen. Ein heiliger Bischof und der hl. Dionysius ebendort verraten schon die in der nächsten Periode sich entwickelnde Vorliebe für ausgebogene Haltung. Dieselbe Hand lassen die Figuren des alten und neuen Bundes am großen Nordportal erkennen, Figuren von schlanken, feinen, aber doch kräftigen Verhältnissen und hoher Anmut. Die übrigen zahlreichen Darstellungen desselben Portals — am bedeutendsten ist das Relief des jüngsten Gerichts im Bogenfelde — stehen nicht ganz auf gleicher Höhe. Den Abschluß dieser Skulpturen bilden die fast leidenschaftlich bewegten Reliefdarstellungen am Grabmal des Papstes Clemens II. im Westchor.

Das übrige Franken, ebenso Schwaben, hat den Bamberger Skulpturen auch nichts annähernd Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Nur das Straßburger Münster kommt für diese Periode, mit dem Statuenschmuck am Aeußeren und Inneren des Querschiffs, in Betracht. Am Doppelportal des südlichen Querarms befinden sich die berühmten, den Bamberger ähnlichen, aber in der reizvollen und doch so züchtigen Behandlung der weiblichen Formen überlegenen Figuren des alten und neuen Bundes. Fast gotisch schon gemahnen die Reliefs in den Bogenfeldern, Krönung und Tod Mariä. Innen sind am Erwinspfeiler die Figuren Christi, der Apostel und posaunenblasende Engel erhalten, etwas einförmige Arbeiten, die wohl einige Jahrzehnte vor diejenigen des Portals zu setzen sind.

§ 15. Frankreich vom 11. bis zum 13. Jahrhundert.

Nächst Deutschland kommt im hohen Mittelalter Frankreich, das auf das erstere sogar des öfteren befruchtend einwirkte und ihm voranging, am meisten in Betracht. Die hohe Kultur, welches das fränkische Königreich in raschem Emporblühen sich errang, spricht sich in erster Linie in seiner monumentalen Baukunst, in zweiter aber auch in seiner Skulptur, von der hier nur die glänzendsten Beispiele erwähnt seien, aus. Bevor wir der großen französischen Monumentalskulptur uns zuwenden, mag der Plastik dieses Landes seit dem Ende des 11. Jahrhunderts, wo sie überhaupt erst schüchterne, selbständige Anfänge aufweist, ein kurzer Rückblick gewidmet sein.

Nirgends, außer in Italien, waren die Denkmäler der römischen Zeit so häufig, wie im *südlichen Frankreich*. Die Verwendung antiker Bauteile schon mußte darauf hinweisen, in den neu zu schaffenden Werken den ornamentalen und figürlichen Schmuck den wieder verwendeten antiken Teilen ähnlich zu gestalten. Hinderlich war da freilich zunächst künstlerisches und technisches Unvermögen. So entsteht in Südfrankreich ein Stil, der in eigentümlicher Weise an den der Sarkophage der römischen Verfallzeit und an den byzantinischen anklingt. Die spätere Gestaltung dieser Plastik zeigt die *Façade* von *St. Gille* bei *Arles* (Provence), begonnen 1116. Hier ist der Architrav als fortlaufender Relieffries mit der Leidensgeschichte Christi bedeckt. Unter diesem Fries befinden sich in Nischen die Figuren der zwölf Apostel. In gleichem

und in gewissem Sinne auch der deutschen, niedersächsischen Plastik ähnelnd, ist wenig später die Façade von St. Trophime in Arles behandelt. Was diese, wie umfangreiche andere bildnerische Werke, z. B. der Abtei Moissac bei Toulouse und des Hauptportals der Abteikirche zu Conquet, auszeichnet, ist die durchaus klare Anordnung, während die Darstellung von Körper, Gewand und Bewegung noch sehr ungeschickt ist.

In anderen Gegenden Frankreichs wird dagegen die figürliche Darstellung in einem förmlichen Gewirr von ornamentalem Beiwerk erstickt, wie an der Façade von Notre Dame zu Poitiers. Gleichzeitig nimmt mit der Entfernung vom Süden das technische Geschick ab, während andererseits wenigstens Versuche auftauchen von lebendigerer Naturbeobachtung. Beispiele hiefür bilden die Façade der Kathedrale zu Angoulême und das Südportal der Kathedrale zu Clermont. Durch seine wilde Großartigkeit zeichnet sich das Relief des jüngsten Gerichts an der Kathedrale zu Autun aus, ebenso verkünden die Skulpturen von Véselay, der thronende Christus mit den Aposteln, eine neue, freilich mit den Ausdrucksmitteln noch ringende Kunst. Die bedeutsamste Aeußerung der romanischen Epoche im mittleren Frankreich, welche verheißungsvoll der großen monumentalen Kunst des folgenden Jahrhunderts den Weg ebnet, sind die älteren Skulpturen der Kathedrale von Chartres. Das System, die ganze Façade mit dem gesamten Inhalt des Christentums auszuschmücken, ist hier schon angedeutet, wenn auch nur unorganisch und in kleinem Maßstab. Einerseits erstarren die Skulp-

turen zu Architekturteilen, andererseits aber sind sie der Architektur unorganisch angeklebt. Die Standfiguren sind noch von kläglicher Steifheit, aber in den Köpfen beginnt sich, unabhängig von dem bisherigen antikisierenden Schematismus individuelles Leben zu regen. In demselben Fahrwasser bewegen sich auch die Skulpturen der Kathedrale von St. Dénis, um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden. Von den beiden glänzendsten Beispielen dieser Epoche jedoch ist das eine das Hauptportal am Südschiff der Kathedrale von Le Mans. Hier ist insbesondere die ornamentale Skulptur von großer Reinheit, die Figuren sind dagegen noch im strengsten Stile gebildet. Das zweite ist das südliche Seitenportal der Kathedrale von Bourges, wo das ganze Portal schon mit Skulpturwerken förmlich übersponnen ist.

Im Beginn der nun folgenden glänzenden Periode geht vom Mönchstum die Kunst an das Bürgertum über und die Plastik macht diese Entwickelung Schritt für Schritt mit. Mit kecker, kühner Begeisterung gehen die Künstler ans Werk, um den reichen Inhalt des Lebens und Glaubens einerseits, das große geistige Gebäude der Scholastik andererseits in glücklicher Verbindung auf die Kunst zu übertragen. Das erste großartige Monument dieser Art ist der Portalschmuck von Notre Dame zu Paris, um 1215 ausgeführt. Die neue Zeit kündet am besten das in der Hauptsache der Jungfrau Maria gewidmete Nordportal und das mittlere Hauptportal, wo neben Christus und den Aposteln, sowie dem jüngsten Gericht im Tympanon Darstellungen des Tierkreises und der trefflich charak-

terisierten Tugenden und Laster vertreten sind. In ähnlichen, noch etwas strengeren und befangeneren Bahnen bewegen sich die wenig späteren Skulpturen der Kathedrale von Amiens. Der Mitte des 13. Jahrhunderts gehören die schon weit fortgeschrittenen Skulpturen der Kathedrale von Chartres. Die für diese Zeit in Betracht kommenden Nord- und Südfaçade enthalten in mannigfaltiger Abstufung der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit südlich vorwiegend kirchlich historische Darstellungen, nördlich, als Mittelpunkt, das Leben der Maria, dem die Schöpfungsgeschichte und ein Ueberblick über das gesamte Naturleben vorangeht. Noch macht sich eine gewisse Schwerfälligkeit der Haltung, massige Behandlung von Köpfen und Haar, ängstliche Gewandbehandlung geltend, am besten sind die der Zeit entnommenen Königsbilder und diejenigen der Tugenden, fein und zart aufgefaßte Gestalten mit zum Teil schon eleganter Bewegung, ausgefallen. Freier durch die der späteren Entwickelung dieser Epoche eigene geschwungene Haltung der Figuren erscheinen die Statuen in dem bekannten Juwel des entwickelten gotischen Stils, der Sainte Chapelle zu Paris. Von hoher Grazie sind die Marienstatue und die Reliefs aus dem Leben Maria am nördlichen Kreuzschiffportal von Notre Dame zu Paris. Die Glanzleistung dieser Zeit aber ist der bildnerische Schmuck der Kathedrale zu Rheims, aus den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts. Die Skulptur ist hier in reichstem Maße nicht nur an den Portalen, sondern an allen hervorragenden architektonischen Gliedern des stolzen Baues zur An-

wendung gekommen, „so daß die Architektur hier fast in die glänzendste Plastik aufgelöst erscheint“ (Lübke). Freilich ist die Ausführung der zahllosen Bildwerke von sehr verschiedenem Wert, die edelsten, anmutvollen Schöpfungen wechseln mit plumpen, rohen und wiederum mit manierierten Arbeiten. Ueber die ganze Façade zieht sich eine Galerie von 34 lebensgroßen Figuren hin, die in bewunderungswürdiger Art gruppenweise in Beziehung gesetzt sind (Taf. 8). Während hier das Hauptportal dem Marienleben geweiht ist, geben die Nebenportale Gegenüberstellungen von Persönlichkeiten des alten und neuen Testamentes und Heiligenfiguren. Ebenso reich sind die Portale der nördlichen Façade des Querschiffs geschmückt. Das Hauptportal ist in erster Linie dem heil. Remigius geweiht. Neben der Figur desselben am Mittelpfeiler sind die zahlreichen sitzenden Gestalten von Bischöfen, Königen und Heiligen in den Archivolten von besonderer Schönheit. Das Tympanon ist, wie auch an der Hauptfaçade, mit großartig in den Raum komponierten Reliefs geschmückt, welche hier in fünf Streifen zerfallen. Am Nebenportal ist vor allem die herrliche Gestalt des Erlösers zu nennen. Feierliche und doch göttlich freie Haltung, großartige Natürlichkeit von Körper und Gewand, edelste Auffassung vereinigen sich zu einer der feinsten plastischen Leistungen des gesamten Mittelalters. Ebenso gehören die Reliefs im Tympanon, der thronende Weltrichter und das jüngste Gericht in fünf Abteilungen, zum Besten der Zeit. In den Reliefs zeigt sich das eifrige Studium der Bewegung noch besser, als an den Freifiguren. Die Körper-

Tafel 8. Figuren vom Westportal der Kathedrale zu Rheims.

THIS BOOK
IS THE PROPERTY OF

behandlung ist durchaus eine verständige, meist auch anatomisch bei nackten Darstellungen völlig korrekte. Von Erfolg begleitet erscheinen auch schon die Versuche, die einzelnen Persönlichkeiten im Ausdruck nach ihrer Stellung in der heiligen Geschichte zu individualisieren, was nicht nur in der treffenden Herausarbeitung des Lebensalters, sondern sogar in der Gewandbehandlung zu Tage tritt. Ganz unverkennbar ist bei diesen Arbeiten der Einfluß der antiken Denkmäler, wobei natürlich die römische Spätzeit allein in Betracht kommt. Ganz überraschend ist übrigens die Produktivität der Zeit, die bald, von den großen reichen Kathedralen ausgehend, auch die einfachen Landkirchen zuerst der nordöstlichen, dann auch der übrigen französischen Provinzen mit trefflichen Bildwerken schmückte. Von den bedeutenderen Leistungen seien hier nur noch genannt: die anschauliche, wenn auch noch romanisierende Darstellung der Legende von Johannes dem Täufer am Portal der Westseite der Kathedrale von Rouen, im Süden dagegen die Portalskulpturen der Kathedrale von Bourges, wo eine ausführliche, dramatisch bewegte Darstellung des jüngsten Gerichtes in erster Linie hervorragt. Es ist selbstverständlich, daß der großartige Aufschwung der an den Bauwerken selbst so bedeutsam auftretenden Plastik auch in dem für die Einzelplastik wichtigsten Zweige, der Grabskulptur, stark wiederspiegelt. In erster Reihe sind hier eine Anzahl fürstlicher Grabmäler in der Abteikirche zu Fontevrault zu nennen, der noch ganz romanische Grabstein Heinrich II. von England († 1189) nebst dem seiner Ge-

mahlin, Eleonore von Guyenne († 1204), ebendort ein Grabmal des Richard Löwenherz (ein völlig verschiedenes desselben Königs in Rouen). Von feiner, fließender Behandlung sind die Bronzeplatten der Erzbischöfe Eberhard von Fouilly († 1223) und Gottfried von Eu († 1237) in der Kathedrale von Amiens. Die wichtigste Gruppe solcher Denkmäler aus dieser Zeit bieten die 16 Fürstengrabmäler von französischen Herrschern von der karolingischen Zeit bis zum 13. Jahrhundert in der Gruftkirche des französischen Königshauses zu St. Dénis. Die späteren Werke zeigen von der einfachen, fast plumpen Gestaltung der früheren einen glänzenden Aufschwung. Von Porträtbildnerei soll und kann freilich keine Rede sein; es sind überall die typischen Idealköpfe. Aber die anmutvolle Innigkeit, die beispielsweise die Figur Philipps, Bruders Ludwig IX. († 1221) zeigt, entschädigt dafür. Gelungene Versuche, zu individualisieren, zeigen die Denkmale Isabellas von Aragonien († 1271) und ihres Gemahls Philipp des Kühnen von Burgund († 1285). Als vorzügliches Werk dieser Art sei endlich noch das Grabmal des Erzbischofs de la Jugie († 1274) in der Kathedrale zu Narbonne genannt.

§ 16. England.

In England ist von selbständiger Plastik erst vom 13. Jahrhundert an die Rede. Der Anschluß an die benachbarte französische ist schon durch die politischen Verhältnisse der beiden Länder naheliegend. Die englische Plastik entwickelte sich nur insofern eigenartig, als nicht wie auf dem Kontinent die

Ausschmückung der Kirche mit auf diese bezüglichen und ihre Lehren illustrierenden Werke die Hauptaufgabe bildet, sondern die Porträtplastik, die deshalb von vornhinein eine schärfer ausgesprochene Individualisierung zu stande bringt. Eine viel lebendigere Auffassung (gekreuzte, d. i. schreitende Beine), offene Augen bilden zu der Darstellung des Schlafes in Frankreich und Deutschland einen bewußten Gegensatz. Ebenso die fast stets angewandte, sehr treu behandelte Tracht und Rüstung der Zeit. Die Reihe beginnt mit dem Grabmal König Johannes († 1216) in der Kathedrale zu Worcester. Eine Reihe vornehmer Adeliger in der Londoner Templerkirche schließt sich an. Die besten Werke der Zeit enthält die Abteikirche von Westminster, so die idealer gehaltenen Königsdenkmäler Heinrich III. († 1272) und der Gemahlin Eduards I., Eleonore († 1290), in Erz gegossen von dem Goldschmied William Torrell.

Im allgemeinen war die Entwickelung der englischen kirchlichen Architektur der plastischen Ausstattung nicht so günstig, wie in Frankreich, sofern die großen plastisch verzierten Façaden seltener vorkommen. Das umfangreichste Beispiel bietet die Kathedrale von Wells (vollendet vor 1250). In mehreren hundert Figuren sind die Geschichte des alten und neuen Bundes, Herrschergestalten, Heilige und Bischöfe dargestellt, teils noch in streng gebundener, teils schon in freier Auffassung. Von tiefsinniger Mystik und dabei von trefflicher Linienführung und geschickter Ausführung sind die im Chor der Kathedrale von Lincoln an der Triforiengalerie angebrachten Engelchöre; von

reifer Schönheit auch die 60 Reliefs der Arkadenzwickel des Kapitelhauses zu Salisbury mit Scenen aus dem alten Testamente.

§ 17. Italien bis zum Ausgang des 12. Jahrhunderts.

Italien ist der Schauplatz der Blüte der Kunst vom 2. Jahrhundert vor Christus bis zum Verfall der kaiserlichen Macht, d. i. die fast einzige Vertreterin der altchristlichen Kunst. Der furchtbare Zusammenbruch der alten Kultur verschüttete auch die letzten Reste einer gänzlich verfallenen Kunst unter seinen Trümmern. Das Longobardenreich, das zuerst wieder eine verhältnismäßige ruhige Epoche den schwer heimgesuchten Landen der apenninischen Halbinsel brachte, war für seine künstlerischen Bedürfnisse fast ganz auf Byzanz angewiesen. Die erhaltenen Werke der sehr tief stehenden Bildnerkunst, so weit sie nicht rein dekorativen Charakters sind — teppichartige Ornamentbehandlung ist hier charakteristisch — sind Gegenstände der kirchlichen Kleinplastik und die kümmerlich sich fortfristenden Sarkophagskulpturen. Die Gegenden der Adria bieten von solchen nach byzantinischen Vorbildern gearbeiteten Steinskulpturen die meisten Beispiele, ebenso Rom; doch läßt die Beeinflussung durch Byzanz sich bis nach Sicilien hinunter verfolgen. Eine wirklich nationale Kunst erwacht in Italien merkwürdigerweise erst spät, im Laufe des 11. Jahrhunderts, wieder und vermag während des gesamten hohen Mittelalters mit derjenigen der nordischen Kulturländer nicht in die Schranken zu treten.

Auch hier begegnen wir dem Umstand, daß sich

alsbald eigenartige provinzielle Schulen entwickeln. Wie für Venedig und die an der Adria liegenden Gegenden die byzantinisierende Kunst bis ins 13. und 14. Jahrhundert die herrschende bleibt, ebenso ist dies im äußersten Süden und auf Sicilien der Fall, wo dann im weiteren Verlauf arabische Einflüsse hinzutreten. Ein schwacher Abglanz der noch zahlreichen antiken Vorbilder läßt sich in den selbständigeren mittelitalischen Schulen mit Rom und Toscana als Mittelpunkten wahrnehmen. Das Schwergewicht aber liegt unstreitig in der Lombardei, die allmählich ihre Einwirkung auch auf Mittelitalien ausübt; Mailand und Verona, Parma und Modena sind die hauptsächlichsten Kunststätten.

Im Süden treffen wir zunächst auf die überall um diese Zeit beliebten Bronzethüren, die, von der Elfenbeinplastik stark abhängig, meist aus einzelnen kleinen Platten zusammengefügt erscheinen. Von anderen Werken der Zeit sind der elfenbeinerne Altarvorsatz im Dom zu Salerno, wie eine Reihe von zierlich gearbeiteten Marmortafeln im Dom zu Neapel die bedeutendsten.

Einen sehr wesentlichen Fortschritt zeigen die schon von antiken Skulpturen beeinflußten weiblichen Porträtbüsten (am bekanntesten die sogenannte Sigilgaïta Rusolo) an der Kanzel des Doms zu Ravello aus der Hohenstaufenzeit.

Ein Kolossalkopf in Marmor aus Rom (jetzt im Berliner Museum) mit deutlicher Anlehnung an die spätrömische Porträtplastik steht vereinzelt da. Im Norden tritt die bis ins späte Mittelalter

blühende Steinmetzenschule von Como, die weit bis nach Mittelitalien ihre Vertreter, die Comasken, entsendet, in den Vordergrund. Das Portal des Domes und die Façade von S. Zeno in Verona sind reiche Beispiele. Diese Werke lassen sich auf einen Meister Nicolaus zurückführen, der teilweise zusammen mit einem Meister Wilhelm auch am Dom zu Modena und Ferrara (1139) thätig ist. In Parma tritt in späterer Zeit (von 1178—1196) Benedetto Antelami hervor. Hauptsächlich sind es die Portale, welche in den Bogenfeldern, der Umrahmung, dem Thürsturz sowie den seitlichen Wandflächen mit reliefierten Darstellungen aus dem alten und neuen Testament, Monatsbildern und symbolischen Tierfiguren geschmückt werden; im Innern sind es außer den reich gebildeten Kapitälen die Kanzeln, Tauf- und Weihwasserbecken, welche dem Künstler Gelegenheit geben, seine meist sorgfältigen und recht klar vorgetragenen Arbeiten vor Augen zu führen. In Toscana zeigt sich die Plastik stärker als in Oberitalien von der Architektur abhängig; am freiesten tritt sie an den Kanzeln und Thürstürzen entgegen. Pistoja hat von dem Meister Gruamons am Hauptportal von S. Giovanni Fuorcivitas das Abendmahl (1162) und an San Andrea die Anbetung der heiligen drei Könige aufzuweisen. In Pisa nennt sich ein Meister Bonusamicus, in Lucca Meister Bidemius und in den trefflichen Reliefs des Taufbeckens von S. Frediano ein Meister Robertus. Bei aller Roheit, die das Relief ganz flächenartig, wie ornamental, behandelt, bekundet sich doch in diesen Arbeiten schon ein vielversprechendes

Streben nach seelischem Ausdruck. Immer noch aber ist die byzantinische Kunst der einheimisch italischen überlegen, so daß einzelne unter oströmischem Einfluß stehende Arbeiten, wie die des Bonannus in Pisa (Bronzethür des Domes. 1180, sowie die ähnliche von Monreale), oder die Architrave an den Thüren des Baptisteriums in der Bildung der menschlichen Gestalt, der Gewänder und der Reliefbehandlung die vollendeteren sind. In Florenz gewinnen nur langsam figürliche Darstellungen vor den beliebten Marmorinkrustationen den Vorzug. Dem 13. Jahrhundert gehören bereits eine Reihe von Kanzeln (San Miniato, San Lionardo) an; bedeutender ist diejenige in Pistoja von Guido Bigarelli aus Como, der bedeutendsten Künstlererscheinung in dieser Gegend. Die besten Arbeiten der Zeit sind die in längerem Zeitraum entstandenen Portalskulpturen von San Martino (Dom) in Lucca. Die Freiheit der Bewegung in den Monatsdarstellungen, den Scenen aus der Legende der hll. Martinus und Regulus nehmen sichtlich zu und gipfeln in der als Freifigur gedachten, aber noch reliefartig behandelten Reiterfigur des hl. Martinus, der mit dem Bettler den Mantel teilt.

§ 18. Die Familie Pisani und ihre Nachfolge.

Der Dom zu Lucca ist der Endpunkt dieser Periode und zugleich der Ausgangspunkt einer neuen bedeutenderen, die sich an den Namen des Niccolo Pisano (um 1206 bis nach 1280) knüpft. An den ihm zugeschriebenen linken Seitenportal des Luccheser Doms hat er in der Lünette die Kreuzabnahme, im

Architrav die Geburt Christi und die Anbetung der Könige gefertigt. Der Unterschied zwischen seinen und seiner Vorgänger Arbeiten ist ein gewaltiger. Der handwerkliche Charakter ist verschwunden und reines, künstlerisches Gefühl an seine Stelle getreten. Das Streben nach formaler Schönheit bildet den Grundzug der Kunst des Niccolo Pisano. Diese sucht derselbe zu erreichen durch einen möglichst engen Anschluß an antike Vorbilder. Seine Gottesbilder, Heiligen und Menschen tragen daher ganz das Gepräge antiker Idealgestalten. Das Relief löst sich frei vom Hintergrund, die Komposition wird reich, ja oft überladen. Daß die Vorbilder in mittelmäßigen oder geringen Sarkophagskulpturen der römischen Verfallzeit bestehen, macht sich unangenehm fühlbar. Aber doch liegt in der bewußten und durchaus nicht unfreien Anlehnung bei Niccolo schon das Streben, in der Kunst der Natur wieder möglichst nahe zu kommen. Seine urkundlich bezeugten Hauptwerke sind die Kanzeln im Baptisterium zu Pisa und im Dom zu Siena, die er zwischen 1260 und 1270 schuf.

Die frei auf Säulen stehende Kanzel in Pisa ist im Sechseck gebildet, auf den Relieftafeln der Kanzelbrüstung sind die Hauptmomente des neuen Testaments in trefflich komponierten, gedrängten Scenen dargestellt, ein gewisser Mangel an Innerlichkeit und geringe Kirchlichkeit, die durch die Einkleidung in das antike Gewand bedingt ist, läßt sich freilich nicht leugnen. In den Zwickeln der Arkaden unter den eigentlichen Kanzeln sind Prophetenfiguren in freier

Tafel 9. Niccolo Pisano. Relief und Teil des Unterbaus von der Kanzel im Dom zu Siena.

und großartiger Auffassung angebracht, die Ecken zieren die personifizierten Tugenden, weniger gelungene Freifiguren als die Reliefs, die der damaligen Kunst geläufiger waren. Die Säulen ruhen auf Löwen. Zwischen die Errichtung dieser und der Sieneser Kanzel fällt wahrscheinlich die Schöpfung des Marmorschreins für die Gebeine des hl. Dominicus in S. Domenico zu Bologna, mit fein und zierlich, weil auf Betrachtung aus nächster Nähe berechnet, gearbeiteten Reliefscenen aus der Legende des Heiligen. Die Sieneser Kanzel (vollendet 1268) ist in der Hauptsache der Pisaner ähnlich, nur tritt hier an Stelle des Sechsecks ein Oktogon und damit eine Vermehrung des bildnerischen Schmucks (Taf. 9). Wenn auch die Kompositionen weniger gelungen sind, so sind hier doch die Verhältnisse der Figuren und der Ausdruck der Köpfe naturwahrer als in Pisa. Schon bei diesen Werken ist die Mithilfe der Schüler deutlich zu erkennen, noch mehr ist dies der Fall bei dem letzten großen Werke Niccolos, einem großen Brunnen in Perugia (1280), der größtenteils von Arnolfo di Cambio und dem Sohne Giovanni ausgeführt wurde. Es sind fünfzig Tafeln mit Einzeldarstellungen und eine große Zahl von Freifiguren; die besten darunter offenbar von Giovannis Hand.

Niccolos Werke fallen durch die Größe ihrer Auffassung ganz aus dem Rahmen ihrer Zeit; daher kann es nicht wunder nehmen, daß sich eine große Nachfolge an ihn nicht anschließt. Von dem hauptsächlichen Mitarbeiter an der Arca des heil. Dominicus Fra Guglielmo d'Agnolo ist die Kanzel

in S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoja mit einfacheren und nicht sehr eigenartigen, aber klaren, gut empfundenen Reliefs. Arnolfo di Cambio, ein Florentiner, der beim Peruginer Brunnen thätig war, schuf das Grabmal des Kardinals de Braye in S. Domenico in Perugia und das berühmte Tabernakel in S. Paolo furori le Mura bei Rom (zusammen mit einem Meister Paulus), Werke, bei denen der architektonische Aufbau den plastischen Teil an Wert überragt.

Der bedeutendste Schüler, den Niccolo hinterließ und der allerdings in wesentlich anderen Bahnen wandelte als der Vater, ist sein Sohn Giovanni Pisano. War bei dem Vater das Bestreben nach äußerer Schönheit das leitende Prinzip, so ist es beim Sohn das Streben, die Bethätigung des seelischen Lebens zum Ausdruck zu bringen. Das dramatisch bewegte Leben in seinen Arbeiten muß oft für falsche Verhältnisse, häßliche, fast verzerrte Köpfe und flüchtige Behandlung, die freilich auch des öfteren auf Rechnung seiner Gehilfen zu setzen sein wird, entschädigen. Im allgemeinen folgt er in der Reliefbehandlung seinem Vater, nur daß er die Reliefs weit malerischer anlegt.

Eine Reihe von den älteren Figuren der Sieneser Domfaçade gehen wohl auf seine Entwürfe zurück. Den Höhepunkt der Kunst Giovannis bezeichnet die große Kanzel in S. Andrea zu Pistoja. Mit großer Kraft ist in den Reliefs das übliche Thema der christlichen Heilslehre behandelt, unter den Einzelfiguren ragen die großartigen Sibyllen durch den Aus-

druck innerer Begeisterung am meisten hervor. Ein noch umfangreicheres, leider jetzt auseinandergenommenes Werk gleicher Art schuf er für den Dom zu Pisa (1311). Weiter war er mit Giotto, auf welchen Maler er den nachhaltigsten Einfluß übte, in der Madonna dell' Arena zu Padua thätig, wo noch eine große Madonnenfigur von ihm nachweisbar ist. Mit Recht ist Giovanni der Donatello des Trecento (Bode) genannt worden, sein Einfluß erstreckt sich auf die gesamte italienische Kunst, insbesondere auch auf die Malerei (Giotto). Eine eigentliche Schule hat er nicht gebildet. In Siena lebten die Traditionen von Niccolo und Giovanni Pisano in einer zahlreichen und fruchtbaren, in ganz Italien arbeitenden Bildhauerschule fort, die hauptsächlich das im Trecento zu erster hoher Blüte gelangende monumentale Grabmal pflegten. Erwähnt seien Tino da Camaino († 1337) mit dem Monument Kaiser Heinrich VII. in Pisa (1315) und des Bischofs Antonio d'Orso im Florentiner Dom, sowie das die Vorzüge und Mängel der sienesischen Schule charakteristisch zeigende Denkmal des Bischofs Tarlati im Dom zu Arezzo von Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura, das in kleinlicher, zierlicher Ausführung die hervorragendsten Momente aus dem Leben des Verstorbenen in einer großen Zahl von Reliefs in kleinem Maßstab in breiter Ausführlichkeit erzählt. Das umfangreichste Werk der Sieneser Schule aber ist der nach einheitlichem Plane in Hochrelief ausgeführte plastische Schmuck der Domfaçade von Orvieto. Ihr Entwurf wird dem Dombaumeister Lorenzo

Maitani aus Siena zugeschrieben. Auch hier ist in den biblischen Scenen eine etwas breite Erzählungsweise, nüchtern und trocken, zu bemerken, aber saubere Ausführung, feine Naturbeobachtung und ein gewisser, mit fast gesuchter Lieblichkeit der Typen verbundener Schönheitssinn ist dem Ganzen eigen. Nach Giovanni Pisano geht auch in der Plastik die führende Rolle in Italien an Florenz über. Ueber Giotto als Vermittler, dem der Entwurf der einheitlich streng komponierten Medaillonreliefs am Campanile des Doms zugeschrieben wird (von einigen auch die Ausführung), gelangen wir zu dem bei Giovanni ausgebildeten Andrea Pisano (aus Pontedera, 1273—1319). Sein Hauptwerk ist die erste Bronzethür des Baptisteriums in Florenz, wo in 16 gotisch umrahmten Medaillonreliefs acht Tugenden und acht Scenen aus dem Leben des Täufers vorgeführt werden. Richtigste Verwendung des Reliefstils, vornehme Ruhe, korrekte Verhältnisse, schlichter Ernst zeichnen dieses klassische Werk aus. Von den sonst auf den Künstler zurückgeführten Werken mag hier noch die große Madonna über dem Hauptportal des Domes zu Orvieto genannt sein.

Andreas Sohn, Nino Pisano († 1368), hauptsächlich in Pisa thätig, setzte die einfach schlichte Richtung des Vaters fort; von seinen manchmal einen genrehaften Zug tragenden Werken sei die mit feinster Naturbeobachtung ausgeführte stillende Madonna auf dem Hochaltar der Madonna della Spina in Pisa erwähnt. Die immer häufiger werdende Vereinigung zwischen Malerei, Baukunst mit Plastik stellt

zum zweitenmale in Florenz Andrea Orcagna her, der als Baumeister des Or San Michele in Florenz das Prachttabernakel daselbst schuf, reich an Reliefs und Freifiguren. Giottesk in der Auffassung, verbindet er mit dieser äußerste Sauberkeit in der Ausführung. Von ganz malerischer Wirkung ist das große Relief an der Rückseite des Tabernakels mit der Krönung der Maria.

In Rom herrscht auf dem Gebiet der Grabplastik um diese Zeit rege Thätigkeit und es verbinden sich die Einflüsse der pisanischen Schule mit der hier heimischen musivischen Verzierungsweise der Cosmaten; unter einem Spitzbogen auf Pilastern ruht vor einem von Engeln gehaltenen Vorhang gewöhnlich der Tote auf dem Paradebett, eine Anordnung, die in Rom an zweihundert Jahre lang die Regel blieb. Auch in Süditalien macht sich pisanischer Einfluß geltend; hier gemischt mit Anklängen an die französische Gotik, die durch das in Neapel herrschende Haus Anjou vermittelt wurde.

Auch in Norditalien begegnen uns Pisaner Künstler, so Giovanni di Balduccio, der Verfertiger des Marmorsarkophages von S. Pietro Martire in S. Eustorgio in Mailand, von trefflicher Ausführung, aber etwas linkischer Auffassung, die aber an den in guten Verhältnissen gehaltenen Figuren der Tugenden hohem Schönheitsgefühle weicht. Sein Einfluß läßt sich an einer großen Zahl von Werken nachweisen; so an der Arca des hl. Augustin im Dom zu Pavia. Als erster Ausdruck des erwachenden italienischen Ruhmsinnes sind hier vor

allem die Scaligergräber zu Verona aufzuführen, die mehr durch ihren originellen, großartigen Aufbau als die Qualität der Skulpturen hervorragen, die immerhin als frühe Reiterstandbilder kunstgeschichtlich wichtig sind. Die bedeutendsten sind diejenigen des Can Grande I. (1329) und das reichste das des Can Signorio della Scala, von Bonino da Campiglione 1379 geschaffen. Venedig wandelt in den Bahnen des Byzantinismus, den Giovanni Pisanos Einfluß nur langsam zu verdrängen vermag. Die venetianische Bildhauerei läßt sich leicht an den um diese Zeit entstandenen Arbeiten an der Markuskirche verfolgen. Dem Ende des 14. Jahrhunderts gehören die Brüder Jacobello und Piero Paolo della Massegne an, die wie viele andere venetianische Künstler zunächst außerhalb ihrer engeren Heimat beschäftigt waren. Sie schufen 1388 den großen Marmoraltar von S. Francesco in Bologna. Später (1394—97) arbeiteten sie in der Markuskirche die Figuren der Maria und der Apostel auf den Chorschranken und die zehn Statuen in den Seitennischen des Chors. Diesen ähnliche Arbeiten besitzt Venedig in großer Zahl, denselben Stil verraten noch die reichskulptierten Kapitäle des Dogenpalastes (Urteil Salomonis und Noahs Trunkenheit), entstanden zu einer Zeit, in der in Toscana die Renaissance schon in voller Entwickelung stand.

5. Kapitel.

Das späte Mittelalter.

§ 19. Deutschland bis um 1400.

Die ziemlich scharfe Scheidung, die sich in der Baukunst zwischen den romanischen und gotischen Epochen vollzieht, hat für die Plastik aus naheliegenden Gründen keine solche Geltung. Gotische und romanische Skulptur treten nur in dem Endziel ihres Entwickelungslaufes in den beiden Stilperioden in Gegensatz. Die ins Große gerichtete Naturbeobachtung des romanischen Stiles verschwindet, der Sinn für natürliche Haltung, das Bestreben, den Körper durch die leichte Gewandung gleichsam durchschimmern zu lassen, wird immer geringer, eine schwächliche gebogene Haltung, dicke Gewänder, die dem Körper oft gar keinen Raum lassen, treten an die Stelle. Die Plastik tritt ganz und gar in die Dienste eines fertig übernommenen und daher zur Ueberladung neigenden Architekturstiles, aber nicht wie in der romanischen Periode als gleichberechtigte Schwester, sondern als dienende Magd. Freilich entschädigt dafür wenigstens teilweise das zu immer schärferem Ausdruck kommende Gefühlsleben, das zu der manchmal recht bemerkbaren Leere und Leblosigkeit auch der monumentalsten Werke der vorangegangenen Epoche in lebhaftem Gegensatz steht. Im allgemeinen darf gesagt werden, daß die deutsche Plastik von der Mitte des dreizehnten bis zum späteren fünfzehnten Jahrhundert nicht auf der Höhe des hohen Mittelalters sich bewegt und nur

die Vorbereitung bildet zur zweiten Blüte, die im fünfzehnten Jahrhundert anhebend, die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts umfaßt. Wie die gleichzeitige Architektur vom Westen, von Frankreich her in Deutschlands Gaue eindrang, so macht sich auch in der gotischen Plastik ein starker französischer Einfluß bemerkbar, um so direkter, je näher die Quelle lag, also am stärksten in den Rheinlanden. Sinkt nun der Wert der Skulpturen aus den angegebenen Gründen trotz ihrer häufigen Verwendung — man denke nur an die zahlreichen Portale, mit ihrem manchmal überreichen, in die Architektur oft eingezwängten plastischen Schmuck — und kann auch die monumentale Grabplastik mit der der romanischen Epoche nur in den wenigsten Fällen sich messen, so tritt dafür die innere Ausschmückung der Kirche an eine bevorzugte Stelle. Den Uebergang von der romanischen zur gotischen Epoche stellen die zahlreichen ausgezeichneten, wenn auch nicht durchaus gleichwertigen Skulpturen an dem Portalbau (Vorhalle) des Münsters in Freiburg im Breisgau dar. Die ganze christliche Heilslehre ist da so ziemlich zur Anschauung gebracht. Ueber dem Portale im Bogen die Geschichte des Heilands von der Geburt bis zum jüngsten Gericht, in den vier Archivolten des Portals die Bewohner des Himmels: Engel, Propheten, Könige und Patriarchen. An den Seitenwänden die sieben freien Wissenschaften, altes und neues Testament, die thörichten und klugen Jungfrauen mit dem Himmelsbräutigam, Heimsuchung, Verkündigung einer-, Anbetung der Könige andererseits, außerdem die Figuren weiblicher Heiligen und der Frau Welt, sowie der Ver-

leumdung. Dramatische Auffassung als neues Element verbindet sich mit vollendetem plastischem Sinn als Erbteil der eben ausgehenden Periode an diesem glänzendsten deutschen Werke der Zeit. Der innere statuarische Schmuck, insbesondere die Apostel, dann die reichen Bildwerke der Chorportale, schließen sich im Stile im ganzen dem Portalschmuck an, wenn auch ihre Ausführung zum Teil bis ins späte 14. Jahrhundert hinabreicht.

Den reichsten Portalschmuck in deutschen Landen hat das Straßburger Münster an seiner Westfaçade aufzuweisen. Unleugbar haben die großen französischen Kathedralen hier als Vorbild gedient, wie an den weiter zu erwähnenden mittel- und oberrheinischen Kirchen ebenfalls klar ersichtlich ist. Auch hier ist die gesamte christliche Heilslehre der Vorwurf der Darstellung: Im Giebelfeld der linken Nebenthür die Jugend Christi, an den Wänden die Statuen der Kardinaltugenden und der sieben Barmherzigkeiten; am Hauptportal die Leiden Christi und am Thorbogen in vier Streifen Scenen des alten Testaments; an der Thür Prophetengestalten, oben im Giebel der thronende Salomo; am rechten Nebenportal das jüngste Gericht in Relief, an den Wänden die klugen und thörichten Jungfrauen. Der Vergleich mit den Freiburger gleichen Skulpturen kann nicht zu Gunsten der Straßburger ausfallen: die ganz typisch gewordene ausgeschwungene Haltung, das stereotype Lächeln, die kleinen Köpfe, die schwere Gewandbehandlung berühren bei der Einzelbetrachtung nicht erfreulich. Bemerkenswert ist, daß den Steinmetzen weibliche Anmut durchwegs besser ge-

lang, als männliche Kraft und Charakteristik. Früher zu setzen, allein doch den gleichen Stilgesetzen unterworfen sind die Skulpturen an der Liebfrauenkirche zu Trier. Das Portalrelief zeigt die thronende Madonna, zur Seite die Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel. Die seitlichen Statuen sind bis auf zwei verloren gegangen. In den Archivolten neben Heiligen und anderen Figuren wieder die klugen und thörichten Jungfrauen. Zu den Seiten des Portals jederseits das Opfer Abrahams und Noahs Brandopfer; darüber je ein Erzvater und die Verkündigung; im Giebel der Crucifixus mit Maria und Johannes. Alles ist klar angeordnet, dabei aber die lebensgroßen Figuren von einigermaßen befangener Haltung. Ausdrücklich beglaubigt als unter französischem Einfluß entstanden sind die Skulpturen an der Façade der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal a. N., die kurz nach 1278 entstanden sein müssen. Die Darstellungen haben hier wie fast überall ähnlichen Inhalt, doch macht sich ein stärkeres Bestreben nach lebendigerer Gestaltung geltend. Trotzdem tritt in der gotischen Epoche das Handwerksmäßige der Behandlung deutlich in Erscheinung. Viel später, schon in die Mitte des 14. Jahrhunderts, fallen die im Verhältnis zum Bau eigentlich wenig bedeutenden Skulpturen am Kölner Dom. Die hervorragendsten Stücke sind die bemalten im Beiwerk schon recht naturalistisch behandelten Statuen von Christus, Maria und den Aposteln. Die süße, aber etwas charakterlose Weichheit im Ausdruck, wie sie der gleichzeitigen und späteren Kölnischen Malerschule besonders eigen, zeigen auch diese Arbeiten.

In dieselbe Reihe gehören die Heiligengestalten am Südportal des Mainzer Doms. Wie am Rhein, entstanden auch in Schwaben reiche Skulpturschöpfungen am Aeußeren und im Inneren der hervorragenderen Kirchen. Hier sind die überaus lebendigen und in der Erfindung mannigfaltigen kleinen Reliefs am Hauptportal des Ulmer Münsters hervorzuheben. Sie entstanden um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Später, aber ähnlich und durch einen entschiedeneren Naturalismus ausgezeichnet, die Skulpturen der vier Portale der Kreuzkirche in Gmünd; hier wie in Ulm ist die Reliefbehandlung weit lebendiger, als die der Freifiguren. Von besonderer Schönheit sind auch die beiden Portale des Augsburger Domes (nord- und südwestliches), deren Bildwerke etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts gearbeitet sind. Abgesehen von der besonders in Schwaben vorherrschenden etwas genrehaften Auffassung (besonders in den Scenen des Marienlebens) reicht manches dieser Augsburger Werke an Ausdruck und Würde an die besseren Werke der vorangegangenen Epoche hin.

In Franken hat in dieser Zeit Nürnberg bereits das Erbe Bambergs als führende Kunststätte angetreten. In stetiger Entwickelung geht hier die Plastik von unscheinbaren Anfängen zur neuen hohen Blüte über, durch die Mannigfaltigkeit des Inhalts wie durch die Anzahl der Werke ein leuchtendes Vorbild für das mittelalterliche Kunstschaffen. Das umfangreichste und früheste Werk bildet das große etwas an die Westfaçade des Straßburger Münsters an-

klingende große Westportal der Lorenzkirche. Der Inhalt aus der Heilsgeschichte ist mit einigen Varianten der allerorts übliche. Lebendige Komposition zeichnet die Reliefs aus, während im einzelnen und auch in den von Bamberg etwas abhängigen Freifiguren in den Schrägen sich die mangelhaften Verhältnisse des menschlichen Körpers fühlbar machen. Diesen reiht sich, allerdings weniger umfangreich, der Bildschmuck des Süd- und Nordportals der Sebalduskirche würdig an. Hier sind wie an der Lorenzkirche die Freifiguren den Reliefs (jüngstes Gericht am Südportal, Scenen aus dem Marienleben am Nordportal) entschieden überlegen. An der Brautpforte ebendort (nördlicher Choreingang) ist mehr die Gesamtanordnung, als die einzelnen Bildwerke von Reiz. Auch im Inneren an den Pfeilern sind eine Reihe guter Figuren. Von den Skulpturen am schönen Brunnen, dieser reizvollen Schöpfung des reiferen Mittelalters, sind leider nur traurige Bruchstücke erhalten, immerhin stehen sie entschieden höher im Ausdruck und der Ausführung, als die früheren Arbeiten am Portal und im Inneren der Frauenkirche, welche unter den Werken dieser Gruppe den handwerksmäßigsten Anstrich haben. Welche Großartigkeit der Auffassung aber am Ende des Jahrhunderts die Nürnberger Plastik trotz äußerer formaler Mängel aufzuweisen hatte, davon geben eine Reihe von Aposteln in gebranntem Thon (germanisches Museum und Jakobskirche) am besten Aufschluß (Taf. 10). Bamberg und Würzburg treten wesentlich gegen Nürnberg in dieser Zeit zurück, obgleich eine Reihe der

Tafel 10. **Der heil. Bartholomäus.** Thonfigur des 14. Jahrh. Germanischen Museum zu Nürnberg.

UNIV. OF
CALIFORNIA

Bamberger Domskulpturen (Standbild der Kaiserin Kunigunde im Südschiff des Georgschors) hierher gehört und letzteres an den Portalskulpturen der Liebfrauenkirche (Relief der Verkündigung im Bogenfeld des Nordportals am interessantesten) und dem zu den frühesten datierten gotischen Bildwerken gehörigen, reizvollen Taufbecken im Dom (1279) immerhin bedeutsame Denkmale besitzt.

Nord- und Mitteldeutschland treten im 14. Jahrhundert gegen den Süden sehr merklich zurück. Selbst umfangreiche Werke, wie die Skulpturen der Fürstenkapelle des Meißener Domes oder die Skulpturen am Nordportal des Erfurter Domes, sind recht handwerksmäßig. Erfurt besitzt auch in seinen anderen Kirchen eine Reihe verhältnismäßig guter Grabsteine und Einzelfiguren der Zeit. Der Ausbau des Magdeburger Domes begünstigte naturgemäß auch die plastische Produktion; unter der großen Zahl der Bildwerke mag die Statue Kaiser Otto I. am Portal unter dem Turm in erster Linie genannt sein. Sonst wäre noch der plastische Schmuck an den beiden Hauptportalen der Martinikirche in Braunschweig zu erwähnen, wovon die Brautpforte mit der beliebten Darstellung des siegreichen Christentums und die klugen und thörichten Jungfrauen das Anziehendste sind.

§ 20. Frankreich.

In Frankreich macht sich, hauptsächlich wohl durch die politischen Wirren, die Kriege mit England bedingt, dann aber auch weil der übermäßige Bau-

wendung gekommen, „so daß d
in die glänzendste Plastik aufg
Freilich ist die Ausführung d
von sehr verschiedenem Wert, d
Schöpfungen wechseln mit plump
mit manierierten Arbeiten. U
zieht sich eine Galerie von 3
hin, die in bewunderungswürdi
Beziehung gesetzt sind (Taf. 8).
portal dem Marienleben geweil
portale Gegenüberstellungen v
alten und neuen Testamente
Ebenso reich sind die Portale
des Querschiffs geschmückt.
erster Linie dem heil. Remig
Figur desselben am Mittelpf
sitzenden Gestalten von Bischö
in den Archivolten von bes
Tympanon ist, wie auch an d
artig in den Raum kompon
welche hier in fünf Streife
portal ist vor allem die I
lösers zu nennen. Feierlich
Haltung, großartige Natürlic
wand, edelste Auffassung ver
feinsten plastischen Leistunge
alters. Ebenso gehören die
der thronende Weltrichter uni
fünf Abteilungen, zum Besten
liefs zeigt sich das eifrige
noch besser, als an den Fre

Maitani aus Siena zugeschrieben. Auch hier ist in den biblischen Scenen eine etwas breite Erzählungsweise, nüchtern und trocken, zu bemerken, aber saubere Ausführung, feine Naturbeobachtung und ein gewisser, mit fast gesuchter Lieblichkeit der Typen verbundener Schönheitssinn ist dem Ganzen eigen. Nach Giovanni Pisano geht auch in der Plastik die führende Rolle in Italien an Florenz über. Ueber Giotto als Vermittler, dem der Entwurf der einheitlich streng komponierten Medaillonreliefs am Campanile des Doms zugeschrieben wird (von einigen auch die Ausführung), gelangen wir zu dem bei Giovanni ausgebildeten Andrea Pisano (aus Pontedera, 1273—1319). Sein Hauptwerk ist die erste Bronzethür des Baptisteriums in Florenz, wo in 16 gotisch umrahmten Medaillonreliefs acht Tugenden und acht Scenen aus dem Leben des Täufers vorgeführt werden. Richtigste Verwendung des Reliefstils, vornehme Ruhe, korrekte Verhältnisse, schlichter Ernst zeichnen dieses klassische Werk aus. Von den sonst auf den Künstler zurückgeführten Werken mag hier noch die große Madonna über dem Hauptportal des Domes zu Orvieto genannt sein.

Andreas Sohn, Nino Pisano († 1368), hauptsächlich in Pisa thätig, setzte die einfach schlichte Richtung des Vaters fort; von seinen manchmal einen genrehaften Zug tragenden Werken sei die mit feinster Naturbeobachtung ausgeführte stillende Madonna auf dem Hochaltar der Madonna della Spina in Pisa erwähnt. Die immer häufiger werdende Vereinigung zwischen Malerei, Baukunst mit Plastik stellt

zum zweitenmale in Florenz Andrea Orcagna her, der als Baumeister des Or San Michele in Florenz das Prachttabernakel daselbst schuf, reich an Reliefs und Freifiguren. Giottesk in der Auffassung, verbindet er mit dieser äußerste Sauberkeit in der Ausführung. Von ganz malerischer Wirkung ist das große Relief an der Rückseite des Tabernakels mit der Krönung der Maria.

In Rom herrscht auf dem Gebiet der Grabplastik um diese Zeit rege Thätigkeit und es verbinden sich die Einflüsse der pisanischen Schule mit der hier heimischen musivischen Verzierungsweise der Cosmaten; unter einem Spitzbogen auf Pilastern ruht vor einem von Engeln gehaltenen Vorhang gewöhnlich der Tote auf dem Paradebett, eine Anordnung, die in Rom an zweihundert Jahre lang die Regel blieb. Auch in Süditalien macht sich pisanischer Einfluß geltend; hier gemischt mit Anklängen an die französische Gotik, die durch das in Neapel herrschende Haus Anjou vermittelt wurde.

Auch in Norditalien begegnen uns Pisaner Künstler, so Giovanni di Balduccio, der Verfertiger des Marmorsarkophages von S. Pietro Martire in S. Eustorgio in Mailand, von trefflicher Ausführung, aber etwas linkischer Auffassung, die aber an den in guten Verhältnissen gehaltenen Figuren der Tugenden hohem Schönheitsgefühle weicht. Sein Einfluß läßt sich an einer großen Zahl von Werken nachweisen; so an der Arca des hl. Augustin im Dom zu Pavia. Als erster Ausdruck des erwachenden italienischen Ruhmsinnes sind hier vor

allem die Scaligergräber zu Verona aufzuführen, die mehr durch ihren originellen, großartigen Aufbau als die Qualität der Skulpturen hervorragen, die immerhin als frühe Reiterstandbilder kunstgeschichtlich wichtig sind. Die bedeutendsten sind diejenigen des Can Grande I. (1329) und das reichste das des Can Signorio della Scala, von Bonino da Campiglione 1379 geschaffen. Venedig wandelt in den Bahnen des Byzantinismus, den Giovanni Pisanos Einfluß nur langsam zu verdrängen vermag. Die venetianische Bildhauerei läßt sich leicht an den um diese Zeit entstandenen Arbeiten an der Markuskirche verfolgen. Dem Ende des 14. Jahrhunderts gehören die Brüder Jacobello und Piero Paolo della Massegne an, die wie viele andere venetianische Künstler zunächst außerhalb ihrer engeren Heimat beschäftigt waren. Sie schufen 1388 den großen Marmoraltar von S. Francesco in Bologna. Später (1394—97) arbeiteten sie in der Markuskirche die Figuren der Maria und der Apostel auf den Chorschranken und die zehn Statuen in den Seitennischen des Chors. Diesen ähnliche Arbeiten besitzt Venedig in großer Zahl, denselben Stil verraten noch die reichskulptierten Kapitäle des Dogenpalastes (Urteil Salomonis und Noahs Trunkenheit), entstanden zu einer Zeit, in der in Toscana die Renaissance schon in voller Entwickelung stand.

5. Kapitel.

Das späte Mittelalter.

§ 19. Deutschland bis um 1400.

Die ziemlich scharfe Scheidung, die sich in der Baukunst zwischen den romanischen und gotischen Epochen vollzieht, hat für die Plastik aus naheliegenden Gründen keine solche Geltung. Gotische und romanische Skulptur treten nur in dem Endziel ihres Entwickelungslaufes in den beiden Stilperioden in Gegensatz. Die ins Große gerichtete Naturbeobachtung des romanischen Stiles verschwindet, der Sinn für natürliche Haltung, das Bestreben, den Körper durch die leichte Gewandung gleichsam durchschimmern zu lassen, wird immer geringer, eine schwächliche gebogene Haltung, dicke Gewänder, die dem Körper oft gar keinen Raum lassen, treten an die Stelle. Die Plastik tritt ganz und gar in die Dienste eines fertig übernommenen und daher zur Ueberladung neigenden Architekturstiles, aber nicht wie in der romanischen Periode als gleichberechtigte Schwester, sondern als dienende Magd. Freilich entschädigt dafür wenigstens teilweise das zu immer schärferem Ausdruck kommende Gefühlsleben, das zu der manchmal recht bemerkbaren Leere und Leblosigkeit auch der monumentalsten Werke der vorangegangenen Epoche in lebhaftem Gegensatz steht. Im allgemeinen darf gesagt werden, daß die deutsche Plastik von der Mitte des dreizehnten bis zum späteren fünfzehnten Jahrhundert nicht auf der Höhe des hohen Mittelalters sich bewegt und nur

die Vorbereitung bildet zur zweiten Blüte, die im fünfzehnten Jahrhundert anhebend, die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts umfaßt. Wie die gleichzeitige Architektur vom Westen, von Frankreich her in Deutschlands Gaue eindrang, so macht sich auch in der gotischen Plastik ein starker französischer Einfluß bemerkbar, um so direkter, je näher die Quelle lag, also am stärksten in den Rheinlanden. Sinkt nun der Wert der Skulpturen aus den angegebenen Gründen trotz ihrer häufigen Verwendung — man denke nur an die zahlreichen Portale, mit ihrem manchmal überreichen, in die Architektur oft eingezwängten plastischen Schmuck — und kann auch die monumentale Grabplastik mit der der romanischen Epoche nur in den wenigsten Fällen sich messen, so tritt dafür die innere Ausschmückung der Kirche an eine bevorzugte Stelle. Den Uebergang von der romanischen zur gotischen Epoche stellen die zahlreichen ausgezeichneten, wenn auch nicht durchaus gleichwertigen Skulpturen an dem Portalbau (Vorhalle) des Münsters in Freiburg im Breisgau dar. Die ganze christliche Heilslehre ist da so ziemlich zur Anschauung gebracht. Ueber dem Portale im Bogen die Geschichte des Heilands von der Geburt bis zum jüngsten Gericht, in den vier Archivolten des Portals die Bewohner des Himmels: Engel, Propheten, Könige und Patriarchen. An den Seitenwänden die sieben freien Wissenschaften, altes und neues Testament, die thörichten und klugen Jungfrauen mit dem Himmelsbräutigam, Heimsuchung, Verkündigung einer-, Anbetung der Könige andererseits, außerdem die Figuren weiblicher Heiligen und der Frau Welt, sowie der Ver-

leumdung. Dramatische Auffassung als neues Element verbindet sich mit vollendetem plastischem Sinn als Erbteil der eben ausgehenden Periode an diesem glänzendsten deutschen Werke der Zeit. Der innere statuarische Schmuck, insbesondere die Apostel, dann die reichen Bildwerke der Chorportale, schließen sich im Stile im ganzen dem Portalschmuck an, wenn auch ihre Ausführung zum Teil bis ins späte 14. Jahrhundert hinabreicht.

Den reichsten Portalschmuck in deutschen Landen hat das Straßburger Münster an seiner Westfaçade aufzuweisen. Unleugbar haben die großen französischen Kathedralen hier als Vorbild gedient, wie an den weiter zu erwähnenden mittel- und oberrheinischen Kirchen ebenfalls klar ersichtlich ist. Auch hier ist die gesamte christliche Heilslehre der Vorwurf der Darstellung: Im Giebelfeld der linken Nebenthür die Jugend Christi, an den Wänden die Statuen der Kardinaltugenden und der sieben Barmherzigkeiten; am Hauptportal die Leiden Christi und am Thorbogen in vier Streifen Scenen des alten Testaments; an der Thür Prophetengestalten, oben im Giebel der thronende Salomo; am rechten Nebenportal das jüngste Gericht in Relief, an den Wänden die klugen und thörichten Jungfrauen. Der Vergleich mit den Freiburger gleichen Skulpturen kann nicht zu Gunsten der Straßburger ausfallen: die ganz typisch gewordene ausgeschwungene Haltung, das stereotype Lächeln, die kleinen Köpfe, die schwere Gewandbehandlung berühren bei der Einzelbetrachtung nicht erfreulich. Bemerkenswert ist, daß den Steinmetzen weibliche Anmut durchwegs besser ge-

lang, als männliche Kraft und Charakteristik. Früher zu setzen, allein doch den gleichen Stilgesetzen unterworfen sind die Skulpturen an der Liebfrauenkirche zu Trier. Das Portalrelief zeigt die thronende Madonna, zur Seite die Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel. Die seitlichen Statuen sind bis auf zwei verloren gegangen. In den Archivolten neben Heiligen und anderen Figuren wieder die klugen und thörichten Jungfrauen. Zu den Seiten des Portals jederseits das Opfer Abrahams und Noahs Brandopfer; darüber je ein Erzvater und die Verkündigung; im Giebel der Crucifixus mit Maria und Johannes. Alles ist klar angeordnet, dabei aber die lebensgroßen Figuren von einigermaßen befangener Haltung. Ausdrücklich beglaubigt als unter französischem Einfluß entstanden sind die Skulpturen an der Façade der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal a. N., die kurz nach 1278 entstanden sein müssen. Die Darstellungen haben hier wie fast überall ähnlichen Inhalt, doch macht sich ein stärkeres Bestreben nach lebendigerer Gestaltung geltend. Trotzdem tritt in der gotischen Epoche das Handwerksmäßige der Behandlung deutlich in Erscheinung. Viel später, schon in die Mitte des 14. Jahrhunderts, fallen die im Verhältnis zum Bau eigentlich wenig bedeutenden Skulpturen am Kölner Dom. Die hervorragendsten Stücke sind die bemalten im Beiwerk schon recht naturalistisch behandelten Statuen von Christus, Maria und den Aposteln. Die süße, aber etwas charakterlose Weichheit im Ausdruck, wie sie der gleichzeitigen und späteren Kölnischen Malerschule besonders eigen, zeigen auch diese Arbeiten.

In dieselbe Reihe gehören die Heiligengestalten am Südportal des Mainzer Doms. Wie am Rhein, entstanden auch in Schwaben reiche Skulpturschöpfungen am Aeußeren und im Inneren der hervorragenderen Kirchen. Hier sind die überaus lebendigen und in der Erfindung mannigfaltigen kleinen Reliefs am Hauptportal des Ulmer Münsters hervorzuheben. Sie entstanden um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Später, aber ähnlich und durch einen entschiedeneren Naturalismus ausgezeichnet, die Skulpturen der vier Portale der Kreuzkirche in Gmünd; hier wie in Ulm ist die Reliefbehandlung weit lebendiger, als die der Freifiguren. Von besonderer Schönheit sind auch die beiden Portale des Augsburger Domes (nord- und südwestliches), deren Bildwerke etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts gearbeitet sind. Abgesehen von der besonders in Schwaben vorherrschenden etwas genrehaften Auffassung (besonders in den Scenen des Marienlebens) reicht manches dieser Augsburger Werke an Ausdruck und Würde an die besseren Werke der vorangegangenen Epoche hin.

In Franken hat in dieser Zeit Nürnberg bereits das Erbe Bambergs als führende Kunststätte angetreten. In stetiger Entwickelung geht hier die Plastik von unscheinbaren Anfängen zur neuen hohen Blüte über, durch die Mannigfaltigkeit des Inhalts wie durch die Anzahl der Werke ein leuchtendes Vorbild für das mittelalterliche Kunstschaffen. Das umfangreichste und früheste Werk bildet das große etwas an die Westfaçade des Straßburger Münsters an-

klingende große Westportal der Lorenzkirche. Der Inhalt aus der Heilsgeschichte ist mit einigen Varianten der allerorts übliche. Lebendige Komposition zeichnet die Reliefs aus, während im einzelnen und auch in den von Bamberg etwas abhängigen Freifiguren in den Schrägen sich die mangelhaften Verhältnisse des menschlichen Körpers fühlbar machen. Diesen reiht sich, allerdings weniger umfangreich, der Bildschmuck des Süd- und Nordportals der Sebalduskirche würdig an. Hier sind wie an der Lorenzkirche die Freifiguren den Reliefs (jüngstes Gericht am Südportal, Scenen aus dem Marienleben am Nordportal) entschieden überlegen. An der Brautpforte ebendort (nördlicher Choreingang) ist mehr die Gesamtanordnung, als die einzelnen Bildwerke von Reiz. Auch im Inneren an den Pfeilern sind eine Reihe guter Figuren. Von den Skulpturen am schönen Brunnen, dieser reizvollen Schöpfung des reiferen Mittelalters, sind leider nur traurige Bruchstücke erhalten, immerhin stehen sie entschieden höher im Ausdruck und der Ausführung, als die früheren Arbeiten am Portal und im Inneren der Frauenkirche, welche unter den Werken dieser Gruppe den handwerksmäßigsten Anstrich haben. Welche Großartigkeit der Auffassung aber am Ende des Jahrhunderts die Nürnberger Plastik trotz äußerer formaler Mängel aufzuweisen hatte, davon geben eine Reihe von Aposteln in gebranntem Thon (germanisches Museum und Jakobskirche) am besten Aufschluß (Taf. 10). Bamberg und Würzburg treten wesentlich gegen Nürnberg in dieser Zeit zurück, obgleich eine Reihe der

Tafel 10. **Der heil. Bartholomäus.** Thonfigur des 14. Jahrh. i Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg.

UNIV. OF
CALIFORNIA

Bamberger Domskulpturen (Standbild der Kaiserin Kunigunde im Südschiff des Georgschors) hierher gehört und letzteres an den Portalskulpturen der Liebfrauenkirche (Relief der Verkündigung im Bogenfeld des Nordportals am interessantesten) und dem zu den frühesten datierten gotischen Bildwerken gehörigen, reizvollen Taufbecken im Dom (1279) immerhin bedeutsame Denkmale besitzt.

Nord- und Mitteldeutschland treten im 14. Jahrhundert gegen den Süden sehr merklich zurück. Selbst umfangreiche Werke, wie die Skulpturen der Fürstenkapelle des Meißener Domes oder die Skulpturen am Nordportal des Erfurter Domes, sind recht handwerksmäßig. Erfurt besitzt auch in seinen anderen Kirchen eine Reihe verhältnismäßig guter Grabsteine und Einzelfiguren der Zeit. Der Ausbau des Magdeburger Domes begünstigte naturgemäß auch die plastische Produktion; unter der großen Zahl der Bildwerke mag die Statue Kaiser Otto I. am Portal unter dem Turm in erster Linie genannt sein. Sonst wäre noch der plastische Schmuck an den beiden Hauptportalen der Martinikirche in Braunschweig zu erwähnen, wovon die Brautpforte mit der beliebten Darstellung des siegreichen Christentums und die klugen und thörichten Jungfrauen das Anziehendste sind.

§ 20. Frankreich.

In Frankreich macht sich, hauptsächlich wohl durch die politischen Wirren, die Kriege mit England bedingt, dann aber auch weil der übermäßige Bau-

eifer des 13. Jahrhunderts über den Bedarf von Zeit und Ort weit hinaus gegangen war, ein Rückschlag der plastischen Produktion im 14. Jahrhundert bemerkbar. In den Anfang der Periode (ihre Vollendung fällt allerdings erst in das Jahr 1351) gehören die nur mehr teilweise erhaltenen Chorschranken in Notre Dame zu Paris. Die Nordseite mit der ununterbrochenen, ganz im Stile des 13. Jahrhunderts erzählenden Reliefreihe des Lebens Christi ist älter. Von der die Passionszeit behandelnden Südseite sind einzelne abgetrennte Scenen erhalten; sie sind vom Baumeister des Domes, Johann Renoy, und seinem Neffen Johann le Bouteiller gearbeitet. Die schöpferische Kraft der französischen Plastik läßt schon an diesem Werke ein allgemaches Sinken verspüren. Mittelmäßige Erfindung und handwerksmäßige Auffassung lassen bald an den großen Kathedralen leicht den weiten Abstand zwischen Werken des 13. und 14. Jahrhunderts verspüren. Recht gut sind verhältnismäßig die dieser Periode entstammenden Skulpturen der Kathedrale von Rouen am oberen Teil der Façade, am Portal des südlichen Querschiffes und in den Galerien des Querschiffs, welche noch nicht die überhandnehmende geschwungene Haltung zeigen.

Aehnlich der Façadenschmuck der Kathedrale von Lyon, wo insbesondere in kleinen Reliefs reizende genrehafte Scenen erzählt werden, und symbolische Darstellungen der mittelalterlichen Phantasie weiten Spielraum zur Bethätigung geben. Die Grabkirche der französischen Könige, St. Denis, bietet auch für diese Periode ein wahres Skulpturenmuseum. Noch

gelingt in den stets in lang herabwallendem Gewand dargestellten Figuren die Darstellung weiblicher Anmut eher, doch verraten die Köpfe immer mehr das Streben nach individuellem Ausdruck. Die besten der Zeit dürften diejenigen Philipps V. und Karl des Schönen, sowie des Grafen Etampes, Karls von Valois und seiner Gemahlin sein. Eine Reihe vorzüglicher Grabmäler der Zeit enthält auch die Abteikirche von Eu, die Begräbnisstätte der Grafen von Eu. In den späteren bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts reichenden Grabmälern zu St. Denis kommt der Porträtcharakter mit Verzicht auf ideale Bildung immer mehr zur Geltung. Philipp VI., Johann der Gute, Karl V., Karl VI. sind geradezu häßlich dargestellt. Hier anzureihen wäre dann noch das große Familiengrabmal mit zahlreichen Figuren, welches Graf Ludwig von Neufchâtel in der Schweiz in der dortigen Stiftskirche 1372 errichten ließ.

Eine sehr bedeutsame, bis in die Renaissancezeit fruchtbare Schule entwickelt sich zu dieser Zeit in Tournay. Ihr Auftreten bezeugt sie zuerst mit den in üblicher Darstellungsweise sich bewegenden Portalskulpturen der Kathedrale und dem äußerst edel empfundenen großen englischen Gruß in der Magdalenenkirche. Eine Reihe von Grabmälern schließt sich diesen Werken an, an denen die mehr bürgerliche Auffassung, die Familienmitglieder in kleinem Maßstab zu Füßen der Madonna oder der Dreieinigkeit darzustellen, bezeichnend hervortritt. Der Ausgangspunkt für die weitere Entwickelung der Plastik wurde sodann vom Ende des 14. Jahrhunderts an Burgund

die Vorbereitung bildet zur zweiten Blüte, die im fünfzehnten Jahrhundert anhebend, die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts umfaßt. Wie die gleichzeitige Architektur vom Westen, von Frankreich her in Deutschlands Gaue eindrang, so macht sich auch in der gotischen Plastik ein starker französischer Einfluß bemerkbar, um so direkter, je näher die Quelle lag, also am stärksten in den Rheinlanden. Sinkt nun der Wert der Skulpturen aus den angegebenen Gründen trotz ihrer häufigen Verwendung — man denke nur an die zahlreichen Portale, mit ihrem manchmal überreichen, in die Architektur oft eingezwängten plastischen Schmuck — und kann auch die monumentale Grabplastik mit der der romanischen Epoche nur in den wenigsten Fällen sich messen, so tritt dafür die innere Ausschmückung der Kirche an eine bevorzugte Stelle. Den Uebergang von der romanischen zur gotischen Epoche stellen die zahlreichen ausgezeichneten, wenn auch nicht durchaus gleichwertigen Skulpturen an dem Portalbau (Vorhalle) des Münsters in Freiburg im Breisgau dar. Die ganze christliche Heilslehre ist da so ziemlich zur Anschauung gebracht. Ueber dem Portale im Bogen die Geschichte des Heilands von der Geburt bis zum jüngsten Gericht, in den vier Archivolten des Portals die Bewohner des Himmels: Engel, Propheten, Könige und Patriarchen. An den Seitenwänden die sieben freien Wissenschaften, altes und neues Testament, die thörichten und klugen Jungfrauen mit dem Himmelsbräutigam, Heimsuchung, Verkündigung einer-, Anbetung der Könige andererseits, außerdem die Figuren weiblicher Heiligen und der Frau Welt, sowie der Ver-

leumdung. Dramatische Auffassung als neues Element verbindet sich mit vollendetem plastischem Sinn als Erbteil der eben ausgehenden Periode an diesem glänzendsten deutschen Werke der Zeit. Der innere statuarische Schmuck, insbesondere die Apostel, dann die reichen Bildwerke der Chorportale, schließen sich im Stile im ganzen dem Portalschmuck an, wenn auch ihre Ausführung zum Teil bis ins späte 14. Jahrhundert hinabreicht.

Den reichsten Portalschmuck in deutschen Landen hat das Straßburger Münster an seiner Westfaçade aufzuweisen. Unleugbar haben die großen französischen Kathedralen hier als Vorbild gedient, wie an den weiter zu erwähnenden mittel- und oberrheinischen Kirchen ebenfalls klar ersichtlich ist. Auch hier ist die gesamte christliche Heilslehre der Vorwurf der Darstellung: Im Giebelfeld der linken Nebenthür die Jugend Christi, an den Wänden die Statuen der Kardinaltugenden und der sieben Barmherzigkeiten; am Hauptportal die Leiden Christi und am Thorbogen in vier Streifen Scenen des alten Testaments; an der Thür Prophetengestalten, oben im Giebel der thronende Salomo; am rechten Nebenportal das jüngste Gericht in Relief, an den Wänden die klugen und thörichten Jungfrauen. Der Vergleich mit den Freiburger gleichen Skulpturen kann nicht zu Gunsten der Straßburger ausfallen: die ganz typisch gewordene ausgeschwungene Haltung, das stereotype Lächeln, die kleinen Köpfe, die schwere Gewandbehandlung berühren bei der Einzelbetrachtung nicht erfreulich. Bemerkenswert ist, daß den Steinmetzen weibliche Anmut durchwegs besser ge-

lang, als männliche Kraft und Charakteristik. Früher zu setzen, allein doch den gleichen Stilgesetzen unterworfen sind die Skulpturen an der Liebfrauenkirche zu Trier. Das Portalrelief zeigt die thronende Madonna, zur Seite die Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel. Die seitlichen Statuen sind bis auf zwei verloren gegangen. In den Archivolten neben Heiligen und anderen Figuren wieder die klugen und thörichten Jungfrauen. Zu den Seiten des Portals jederseits das Opfer Abrahams und Noahs Brandopfer; darüber je ein Erzvater und die Verkündigung; im Giebel der Crucifixus mit Maria und Johannes. Alles ist klar angeordnet, dabei aber die lebensgroßen Figuren von einigermaßen befangener Haltung. Ausdrücklich beglaubigt als unter französischem Einfluß entstanden sind die Skulpturen an der Façade der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal a. N., die kurz nach 1278 entstanden sein müssen. Die Darstellungen haben hier wie fast überall ähnlichen Inhalt, doch macht sich ein stärkeres Bestreben nach lebendigerer Gestaltung geltend. Trotzdem tritt in der gotischen Epoche das Handwerksmäßige der Behandlung deutlich in Erscheinung. Viel später, schon in die Mitte des 14. Jahrhunderts, fallen die im Verhältnis zum Bau eigentlich wenig bedeutenden Skulpturen am Kölner Dom. Die hervorragendsten Stücke sind die bemalten im Beiwerk schon recht naturalistisch behandelten Statuen von Christus, Maria und den Aposteln. Die süße, aber etwas charakterlose Weichheit im Ausdruck, wie sie der gleichzeitigen und späteren Kölnischen Malerschule besonders eigen, zeigen auch diese Arbeiten.

In dieselbe Reihe gehören die Heiligengestalten am Südportal des Mainzer Doms. Wie am Rhein, entstanden auch in Schwaben reiche Skulpturschöpfungen am Aeußeren und im Inneren der hervorragenderen Kirchen. Hier sind die überaus lebendigen und in der Erfindung mannigfaltigen kleinen Reliefs am Hauptportal des Ulmer Münsters hervorzuheben. Sie entstanden um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Später, aber ähnlich und durch einen entschiedeneren Naturalismus ausgezeichnet, die Skulpturen der vier Portale der Kreuzkirche in Gmünd; hier wie in Ulm ist die Reliefbehandlung weit lebendiger, als die der Freifiguren. Von besonderer Schönheit sind auch die beiden Portale des Augsburger Domes (nord- und südwestliches), deren Bildwerke etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts gearbeitet sind. Abgesehen von der besonders in Schwaben vorherrschenden etwas genrehaften Auffassung (besonders in den Scenen des Marienlebens) reicht manches dieser Augsburger Werke an Ausdruck und Würde an die besseren Werke der vorangegangenen Epoche hin.

In Franken hat in dieser Zeit Nürnberg bereits das Erbe Bambergs als führende Kunststätte angetreten. In stetiger Entwickelung geht hier die Plastik von unscheinbaren Anfängen zur neuen hohen Blüte über, durch die Mannigfaltigkeit des Inhalts wie durch die Anzahl der Werke ein leuchtendes Vorbild für das mittelalterliche Kunstschaffen. Das umfangreichste und früheste Werk bildet das große etwas an die Westfaçade des Straßburger Münsters an-

klingende große Westportal der Lorenzkirche. Der Inhalt aus der Heilsgeschichte ist mit einigen Varianten der allerorts übliche. Lebendige Komposition zeichnet die Reliefs aus, während im einzelnen und auch in den von Bamberg etwas abhängigen Freifiguren in den Schrägen sich die mangelhaften Verhältnisse des menschlichen Körpers fühlbar machen. Diesen reiht sich, allerdings weniger umfangreich, der Bildschmuck des Süd- und Nordportals der Sebalduskirche würdig an. Hier sind wie an der Lorenzkirche die Freifiguren den Reliefs (jüngstes Gericht am Südportal, Scenen aus dem Marienleben am Nordportal) entschieden überlegen. An der Brautpforte ebendort (nördlicher Choreingang) ist mehr die Gesamtanordnung, als die einzelnen Bildwerke von Reiz. Auch im Inneren an den Pfeilern sind eine Reihe guter Figuren. Von den Skulpturen am schönen Brunnen, dieser reizvollen Schöpfung des reiferen Mittelalters, sind leider nur traurige Bruchstücke erhalten, immerhin stehen sie entschieden höher im Ausdruck und der Ausführung, als die früheren Arbeiten am Portal und im Inneren der Frauenkirche, welche unter den Werken dieser Gruppe den handwerksmäßigsten Anstrich haben. Welche Großartigkeit der Auffassung aber am Ende des Jahrhunderts die Nürnberger Plastik trotz äußerer formaler Mängel aufzuweisen hatte, davon geben eine Reihe von Aposteln in gebranntem Thon (germanisches Museum und Jakobskirche) am besten Aufschluß (Taf. 10). Bamberg und Würzburg treten wesentlich gegen Nürnberg in dieser Zeit zurück, obgleich eine Reihe der

Tafel 10. **Der heil. Bartholomäus.** Thonfigur des 14. Jahrh. Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg.

UNIV. OF
CALIFORNIA

Bamberger Domskulpturen (Standbild der Kaiserin Kunigunde im Südschiff des Georgschors) hierher gehört und letzteres an den Portalskulpturen der Liebfrauenkirche (Relief der Verkündigung im Bogenfeld des Nordportals am interessantesten) und dem zu den frühesten datierten gotischen Bildwerken gehörigen, reizvollen Taufbecken im Dom (1279) immerhin bedeutsame Denkmale besitzt.

Nord- und Mitteldeutschland treten im 14. Jahrhundert gegen den Süden sehr merklich zurück. Selbst umfangreiche Werke, wie die Skulpturen der Fürstenkapelle des Meißener Domes oder die Skulpturen am Nordportal des Erfurter Domes, sind recht handwerksmäßig. Erfurt besitzt auch in seinen anderen Kirchen eine Reihe verhältnismäßig guter Grabsteine und Einzelfiguren der Zeit. Der Ausbau des Magdeburger Domes begünstigte naturgemäß auch die plastische Produktion; unter der großen Zahl der Bildwerke mag die Statue Kaiser Otto I. am Portal unter dem Turm in erster Linie genannt sein. Sonst wäre noch der plastische Schmuck an den beiden Hauptportalen der Martinikirche in Braunschweig zu erwähnen, wovon die Brautpforte mit der beliebten Darstellung des siegreichen Christentums und die klugen und thörichten Jungfrauen das Anziehendste sind.

§ 20. Frankreich.

In Frankreich macht sich, hauptsächlich wohl durch die politischen Wirren, die Kriege mit England bedingt, dann aber auch weil der übermäßige Bau-

eifer des 13. Jahrhunderts über den Bedarf von Zeit und Ort weit hinaus gegangen war, ein Rückschlag der plastischen Produktion im 14. Jahrhundert bemerkbar. In den Anfang der Periode (ihre Vollendung fällt allerdings erst in das Jahr 1351) gehören die nur mehr teilweise erhaltenen Chorschranken in Notre Dame zu Paris. Die Nordseite mit der ununterbrochenen, ganz im Stile des 13. Jahrhunderts erzählenden Reliefreihe des Lebens Christi ist älter. Von der die Passionszeit behandelnden Südseite sind einzelne abgetrennte Scenen erhalten; sie sind vom Baumeister des Domes, Johann Renoy, und seinem Neffen Johann le Bouteiller gearbeitet. Die schöpferische Kraft der französischen Plastik läßt schon an diesem Werke ein allgemaches Sinken verspüren. Mittelmäßige Erfindung und handwerksmäßige Auffassung lassen bald an den großen Kathedralen leicht den weiten Abstand zwischen Werken des 13. und 14. Jahrhunderts verspüren. Recht gut sind verhältnismäßig die dieser Periode entstammenden Skulpturen der Kathedrale von Rouen am oberen Teil der Façade, am Portal des südlichen Querschiffes und in den Galerien des Querschiffs, welche noch nicht die überhandnehmende geschwungene Haltung zeigen.

Aehnlich der Façadenschmuck der Kathedrale von Lyon, wo insbesondere in kleinen Reliefs reizende genrehafte Scenen erzählt werden, und symbolische Darstellungen der mittelalterlichen Phantasie weiten Spielraum zur Bethätigung geben. Die Grabkirche der französischen Könige, St. Denis, bietet auch für diese Periode ein wahres Skulpturenmuseum. Noch

gelingt in den stets in lang herabwallendem Gewand dargestellten Figuren die Darstellung weiblicher Anmut eher, doch verraten die Köpfe immer mehr das Streben nach individuellem Ausdruck. Die besten der Zeit dürften diejenigen Philipps V. und Karl des Schönen, sowie des Grafen Etampes, Karls von Valois und seiner Gemahlin sein. Eine Reihe vorzüglicher Grabmäler der Zeit enthält auch die Abteikirche von Eu, die Begräbnisstätte der Grafen von Eu. In den späteren bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts reichenden Grabmälern zu St. Denis kommt der Porträtcharakter mit Verzicht auf ideale Bildung immer mehr zur Geltung. Philipp VI., Johann der Gute, Karl V., Karl VI. sind geradezu häßlich dargestellt. Hier anzureihen wäre dann noch das große Familiengrabmal mit zahlreichen Figuren, welches Graf Ludwig von Neufchâtel in der Schweiz in der dortigen Stiftskirche 1372 errichten ließ.

Eine sehr bedeutsame, bis in die Renaissancezeit fruchtbare Schule entwickelt sich zu dieser Zeit in Tournay. Ihr Auftreten bezeugt sie zuerst mit den in üblicher Darstellungsweise sich bewegenden Portalskulpturen der Kathedrale und dem äußerst edel empfundenen großen englischen Gruß in der Magdalenenkirche. Eine Reihe von Grabmälern schließt sich diesen Werken an, an denen die mehr bürgerliche Auffassung, die Familienmitglieder in kleinem Maßstab zu Füßen der Madonna oder der Dreieinigkeit darzustellen, bezeichnend hervortritt. Der Ausgangspunkt für die weitere Entwickelung der Plastik wurde sodann vom Ende des 14. Jahrhunderts an Burgund

mit Dijon an der Spitze. Die Karthause, 1383 von Philipp dem Kühnen als Grabstätte seines Hauses gegründet, erhielt reichen plastischen Schmuck. Außer anderen uns auch namentlich überlieferten Meistern bildet den Mittelpunkt der dortigen Schule Claux Sluter. Das erste Hauptwerk desselben, den Mosesbrunnen mit seinen sechs lebensgroßen Propheten-figuren, zeichnet eine solche Mannigfaltigkeit der Charakterisierung, eine saubere, naturalistische Behandlung, eine bei allem Hinneigen zu genrehaften Zügen doch monumentale Würde aus, wie kein Werk der gleichen Zeit. Von ebenso kühnem Wurf sind die Bildwerke am Portal der Kapelle. Das zweite Hauptwerk Sluters ist das jetzt im Museum zu Dijon aufgestellte Grabmonument Philipps des Kühnen. Ueber einem reich und geschmackvoll profilierten Sockel erhebt sich der Sarkophag, dessen vier Seiten von Leidtragenden, vierzig an der Zahl, in reichen architektonischen Nischen geschmückt sind. In der größten Abwechslung ist in diesen kleinen Figürchen die Trauer der Einzelnen geschildert. Dabei ist die Ausführung von größter Feinheit und Vollendung. Die liegend im Herzogsornat mit gefalteten Händen gebildete Figur des Herzogs, zu dessen Häupten zwei Engel knieen, atmet höchste Naturtreue und vornehme Würde in der Behandlung des Gewandes.

Es erübrigt hier noch einen Blick auf die gleichzeitige Skulptur Englands zu werfen. Im ganzen folgt England der Bewegung des Kontinents und besonders des politisch nahe stehenden Frankreichs. Eine gewisse Einseitigkeit läßt in der Architektur eine freiere

Bethätigung der Plastik nicht aufkommen; dafür wird das Grabmal in vorherrschender Weise gepflegt. Die häufig auftretende Pracht des Materials kann freilich die künstlerische Bedeutungslosigkeit der sehr zahlreich erhaltenen Grabfiguren nicht aufwiegen. Als die hervorragendsten Denkmäler dürfen das edel aufgefaßte einer Aebtissin (Lady Arundel) in der Kathedrale zu Chichester und des Bischofs William Wykeham in der Kathedrale zu Winchester, beide aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, gelten. Bereits von flandrischem Realismus beseelt, ist das von einer Reihe vorzüglicher Künstler 1442 bis 1465 geschaffene Grabdenkmal des Richard Beauchamp in der Kirche zu Warwick, wo besonders der Kopf der Bronzeplatte eine äußerst feine Durchbildung zeigt.

§ 21. Deutschland im 15. Jahrhundert. Die Holzskulptur.

Die deutsche Skulptur des 15. Jahrhunderts und zum Teil auch die zweite große Blüte um die Wende dieses und des folgenden Jahrhunderts, leidet unter dem Gegensatz einer moderneren, freieren realistischen Auffassung, wie sie in Deutschland zuerst in der Malerei der Gebrüder von Eyck zu Tage tritt und der das ganze bildnerische Streben der Zeit nachfolgt und der bis ins 16. Jahrhundert hinein gotischen, d. h. rein mittelalterlichen Architektur. Dabei war das ganze deutsche Leben der Zeit wenig geeignet, abgesehen von dem Fehlen der antiken Vorbilder, auf die Ausbildung eines reinen Schönheitssinns und wirklich plastischen Fühlens hinzuwirken. Eine rein male-

rische Auffassung waltet daher vor. Dieser leistete die Vorliebe für eine lebhafte Polychromie noch wesentlich Vorschub. Die Plastik erhält dadurch einen nicht monumentalen, sondern mehr genrehaften, erzählenden Ton. Die Abneigung gegen den ersterbenden gotischen Architekturstil drängte dann die Plastik auf die ausgesprochene Vorliebe für die Holzplastik, welche, gesondert von der Architektur auftritt, besonders in den allgemein Aufnahme findenden Schnitzaltären, an denen Malerei und Schnitzerei in engster, auch stilistischer Abhängigkeit voneinander sich vorfinden. Der Hauptteil dieser Altäre besteht aus einem tiefen Schrein, der entweder mit einer größeren Gruppe, einer Reihe größerer, nebeneinander gestellter Figuren oder mit vielen kleineren Reliefscenen angefüllt ist. Solche bedecken dann auch gewöhnlich abwechselnd mit Gemälden die Altarstaffel — Predella —, sowie die Seitenflügel. Den in mehr oder minder phantastischen Architekturformen aufgebauten Giebelaufsatz durchsetzen in der Regel ebenfalls wieder kleinere Gruppen oder Einzelfiguren. Die Anordnung der Reliefe insbesondere ist eine rein malerische, mit perspektivisch angelegten Hintergründen, bisweilen bloß gemalt, fast immer aber in ihrer Polychromie den Eindruck von Gemälden anstrebend. Die enge Verbindung mit der Malerei, der in der Regel die mehrfachen Flügelpaare zufielen, brachte es mit sich, daß wohl gewöhnlich nicht nur der Gesamtentwurf, sondern auch die Ausführung der plastischen Teile ebenso wie die Bemalung — Fassung —, bei der das Gold eine hervorragende Rolle spielt, in der Werkstätte des Malers entstand. Die Poly-

chromie nicht nur der nackten Fleischteile, sondern auch der Gewänder und des Beiwerks erhielt dadurch eine überwiegende Bedeutung und verleiht den Werken dieser Zeit in erster Linie ihren intimen Reiz.

Bei der außerordentlichen Fülle von Holzschnitzwerken aus den letzten zwei Dritteln des 15. und dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts kann natürlich hier nur auf das Allerwichtigste kurz verwiesen werden. Ein frühes Werk besitzt die Kirche zu Tiefenbronn in Lucas Mosers Altar von 1431, mit dem geschnitzten Mittelbild der Maria Magdalena, von Engeln zum Himmel emporgetragen. Auch der Hans Schüleinsche Hauptaltar der dortigen Kirche (1469) darf in seinen Schnitzereien durch die Innigkeit der Empfindung, dann den verhältnismäßig klaren Fluß der Gewänder hier genannt werden. In Nördlingen und Rothenburg an der Tauber sind es zunächst die geschnitzten Teile der Altäre von Friedrich Herlen, die an künstlerischem Wert den Gemälden mindestens gleichkommen. Ein hochbedeutender Meister tritt uns weiter in dem nach seinem Hauptwerke so benannten Meister des Creglinger Altars entgegen, der durch tiefe gemütreiche Charakteristik, anmutige Behandlung von Gewand und Bewegung sich auszeichnet. Auf denselben Meister, den wir als Tilman Riemenschneiders Lehrer und Vorbild anzusehen haben, geht wohl auch der Altar des hl. Blutes in der Jakobskirche, und der Altar mit Krönung und Tod Mariä in der Spitalkirche zu Rothenburg zurück. Einer bedeutsamen schwäbischen Künstlerindividualität begegnen wir in dem älteren Jörg Syrlin in Ulm. 1468

schuf er den Dreisitz an der Rückseite des Kreuzaltars im Chor des Münsters. Hier entwickelt Syrlin schon die vorzügliche Kenntnis des menschlichen Körpers, die geschmackvolle Gewandbehandlung und die tiefgründige Charakteristik der männlichen, wie die liebliche, keusche Anmut der weiblichen Köpfe, wie sie in womöglich noch gesteigertem Maße in dem 1469 bis 1474 gearbeiteten Chorgestühl, dem reichsten und schönsten seiner Art, in Deutschland wiederkehren. Neben dem von feinstem künstlerischen Geschmack in seiner nach oben zu stattfindenden Steigerung zeugenden architektonischen Aufbau sind die in drei Reihen übereinander dargestellten Cyklen von bedeutsamen Persönlichkeiten des Heidentums, des alten Bundes und des Christentums von zartester und dabei doch immer würdevoller Ausführung. Sein Sohn, der jüngere Jörg Syrlin, nimmt in würdiger Weise den Stil des Vaters auf. Von ihm sind der Dreisitz und das Chorgestühl (1496) der Kirche von Blaubeuren. Eines der stattlichsten Werke dieser außerordentlich blühenden oberschwäbischen Schule ist dann der Hochaltar der Kirche von Blaubeuren von 1496. Die Ornamentik daran ist von unübertroffener Schönheit, während die in reichstem Farbenschmuck prangenden figürlichen Teile doch nicht an den Adel der Syrlinschen Formensprache heranreichen. Von Chorstuhlwerken in Schwaben aus späterer Zeit verdient das 1517 durch Heinrich Schickhard vollendete der Stiftskirche zu Herrenberg als gute Nachbildung des Ulmer Erwähnung. Wichtige, durch Anmut ausgezeichnete Werke, welche der schwäbischen

wie keiner anderen Schule zukommt, sind mehrere Altäre in der Kreuzkirche zu Gmünd.

Als Werk allerersten Ranges dieser Gattung hat weiter der Hochaltar der Kilianskirche zu Heilbronn zu gelten. Der Mittelschrein enthält die kühn entworfenen und meisterhaft durchgeführten, überlebensgroßen Figuren von Maria zwischen zwei Heiligen. An der Staffel die das tiefste Gefühl beweisenden Brustbilder des Eccehomo zwischen Johannes und Maria nebst den vier Kirchenvätern. Im Aufbau neben Sibyllen und weiblichen Heiligen die Kreuzigungsgruppe. Auf den Flügeln eine Reihe Reliefs von maßvoll malerischer Anordnung aus der Geschichte Christi und Mariä. Nur der eckige Faltenwurf thut diesen Meisterwerken in ihrer vornehmen Ruhe einigen Abbruch. In Konstanz, wo er die geistreich erfundenen Reliefs der Domthüre schuf, sowie in Straßburg und Baden-Baden war einer der tüchtigsten Bildhauer der Zeit, Nikolaus Lerch, ein Niederländer, der auch in den Diensten Kaiser Friedrichs III. stand, beschäftigt.

In Bayern ist die Holzbildnerei von allen deutschen Gauen wohl zur größten Volkstümlichkeit gelangt. Sind auch von größeren Altarwerken nur wenige mehr unversehrt erhalten — zu den hervorragendsten gehört derjenige des Münsters zu Moosburg, sowie der an die fränkische Schule erinnernde große Mittelschrein des früheren Hochaltars von St. Jakob in Straubing —, so ist doch die Zahl der erhaltenen Einzelwerke eine sehr beträchtliche, das Nationalmuseum zu München und das erz-

bischöfliche Museum zu Freising enthalten treffliche Proben. Eine gewisse Derbheit, eine verhältnismäßig ruhige Gewandbehandlung, kurze Figuren und tüchtig charakterisierte, direkt dem Volk entnommene Köpfe kennzeichnen die bayerische Schule. Aehnlich zeigt sich die Holzbildnerei des stammverwandten Tirol. Ihren Hauptsitz hat dieselbe im deutschen Südtirol. Hier gelangt die Holzschnitzerei in ihrem ersten Meister Michael Pacher zur monumentalsten Wirkung von allen deutschen Gauen. Pachers Thätigkeit — er war in Brunneck im Pusterthal ansässig — läßt sich von 1467—98, wo er starb, nachweisen. Er war Maler und Bildschnitzer zugleich und leistete in beiden Künsten — eine Ausnahme — gleich Vortreffliches. Sein erster beglaubigter Altar ist derjenige der Pfarrkirche zu Gries bei Bozen (1471). Der energische, gesunde, durch den Geschmack und den Schönheitssinn des Künstlers gemäßigte Naturalismus, welcher aus diesem Altarwerk spricht — die Hauptdarstellung in glänzendem Aufbau ist die Krönung der von Engeln und Heiligen umgebenen Maria —, war auch maßgebend in dem großen Hauptwerke Pachers, dem völlig unversehrt erhaltenen Hochaltar zu St. Wolfgang, der 1477 begonnen wurde. Die Darstellung ist eine ähnliche, nur um vieles reichere. Das malerische Prinzip der naturalistischen Richtung in der Plastik des ausgehenden 15. Jahrhunderts tritt hier glänzend zu Tage. Die Krönung Mariä gleicht einer Hofceremonie (Bode). Von anderen großen Werken Pachers sind nur dürftige Bruchstücke auf unsere Zeit gekommen.

Am Rhein und Westfalen, in Sachsen, überall sehen wir dieselbe freudige Produktivität. Sogar im hohen Norden, in der Mark Brandenburg, in Schlesien treten uns neben einer Fülle von Mittelmäßigem eine Zahl trefflicher Werke entgegen. Hier seien als Beispiel nur die derb realistische Skulpturen in Salzwedel am Flügelaltar der Martinikirche, wo in dreißig lebendig behandelten Reliefs Leben und Leiden Christi vorgeführt wird, angeführt.

III. Teil.

Die Neuzeit.

6. Kapitel.

Die italienische Renaissance.

§ 22. Die Begründer der Frührenaissance in Florenz.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts tritt die Plastik wie das gesamte geistige Leben und die Schwesternkünste, Baukunst und Malerei, in Italien in eine neue Phase ein. Der Name „Renaissance", der dieser neuen Gestaltung gewöhnlich beigelegt wird, ist nur zum Teil richtig, denn die Bedeutung Wiedererweckung oder Wiedergeburt des klassischen Altertums ist doch nur äußerlich zutreffend. Die Entwickelung ist vielmehr der Hauptsache nach im Mittelalter vorbereitet. Insbesondere hat die Plastik Italiens, zunächst die von Florenz, das für das ganze 15. Jahrhundert die führende Stellung einnimmt, trotz der ausgesprochenen Absicht, nicht an die vorangegangene

Zeit, sondern an die Antike anzuknüpfen, in ihrem eigentlichen Wesen nur ganz geringe Verwandtschaft mit der antiken Skulptur. Die hauptsächliche Aufgabe der Malerei wie der Plastik wird, die äußere Erscheinung der Dinge allseitig darzustellen, d. h. der Realismus. Damit treten wir in die moderne Zeit ein, die noch heutzutage trotz aller Schwankungen demselben Ziele in der Kunst folgt. Der Ausdruck des Charakters und des Moments in Gestalt, Bewegung und Gewandung wird ihr Endziel. Ernst und Ehrlichkeit, Begeisterung und hohe Auffassung der Kunst und ein zuweilen sich verirrender, aber stets von neuem andringender Schönheitssinn verleihen der Skulptur während des 15. Jahrhunderts, der Kunst des „Quattrocento" oder der Frührenaissance, eine Mannigfaltigkeit und einen Reiz, der den Bildnern des Cinquecento, der Hochrenaissance, einem Jacopo Sansovino und selbst Michelangelo nicht innewohnt (Burckhardt).

Auch die Frührenaissance hat ihre direkten Vorläufer, nachdem ihr in Niccolo Pisano und seiner Gefolgschaft schon gewissermaßen eine indirekte Vorläuferschaft entstanden war. Den ersten dürfen wir den sonst nur durch wenige, nicht aber bedeutende Werke in Florenz vertretenen Piero di Giovanni Tedesco nennen mit der Einfassung der zweiten südlichen Thür des Florentiner Domes. Eine selbständigere Künstlerindividualität tritt uns in Niccolò di Piero d'Arezzo entgegen (thätig von 1388 bis gegen 1440); von seinen zahlreichen noch befangenen, aber vornehm und fein durchgeführten, von realistischem Streben bereits beseelten Arbeiten sind hervorzuheben zwei Pro-

phetenstatuen am Campanile (Glockenturm) und die sitzende Marcusstatue im Dom zu Florenz, die Dekoration der zweiten nördlichen Domthür zusammen mit Antonio und Nanni di Banco, endlich die kleinen Figuren der Verkündigung über einer Nische am Or San Michele ebendort. Neben dem Marmor hat der Künstler auch vielfach in gebranntem Thon seine Arbeiten ausgeführt. Nanni di Banco (thätig 1400—1420) wird heute als der Lehrer des bedeutendsten Bildhauers des Quattrocento, Donatello, angesehen. Neben der Gruppe von vier Heiligen, die groß und vornehm in Auffassung und Gewandbehandlung, nur noch etwas leblos im Ausdruck erscheinen, am Or San Michele, und der sitzenden Statue des Evangelisten Lucas im Dom ist das prächtig komponierte Relief der Gürtelspende Mariä an der zweiten nördlichen Thür des Domes sein Hauptwerk. Der gleichzeitige Bernardo di Piero Ciuffagni bleibt hinter den ebengenannten in seinen zahlreichen Florentiner (in erster Linie der sitzende Matthäus im Dom, König David ebenda) und Rimineser Arbeiten (S. Francesco in Rimini, nicht ohne dekorative Bedeutung) hinter den Vorgenannten weit zurück.

Der erste eigentliche Renaissanceplastiker ist Lorenzo Ghiberti (1378—1455). Auch seine Kunst hat allerdings noch starke Anklänge an die vorangegangene gotische Periode aufzuweisen, doch ist er den gleichzeitigen Meistern an Schönheitsgefühl und Kompositionstalent überlegen, freilich auch an Frische und Lebendigkeit der Empfindung und an energischem Naturstudium nachstehend. Seine Abhängigkeit vom

14. Jahrhundert macht sich insbesondere in der in Einteilung u. s. w. ganz der Andrea Pisanos Vorbild nachgeschaffenen nördlichen Thür des Florentiner Baptisteriums geltend. Auf den zahlreichen kleinen Reliefs sind die Geschichte Christi, die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter in einem musterhaften knappen Reliefstil zur Anschauung gebracht; nur die Verhältnisse der Figuren und die Gewandung sind noch nicht zu voller Lebenswahrheit gediehen. Von den beiden Reliefs am Taufbrunnen in der Unterkirche des Domes zu Siena, Johannes vor Herodes und Taufe Christi, ist besonders das erstere mit packendem dramatischen Leben erfaßt. In ganz anderem, wesentlich malerischem Stile sind die 1425—52 gearbeiteten östlichen Thüren des Florentiner Baptisteriums gearbeitet. Statt der kleinen in gotische Rahmen gezwängten Felder weite Reliefs mit reich abgestuften landschaftlichen und baulichen Hintergründen, belebt durch zahlreiche Figuren. Behandelt sind Scenen des alten Testamentes. Der zum erstenmal zum Durchbruch kommende hohe moderne Schönheitssinn im Einzelnen läßt die Ueberschreitung des eigentlichen Reliefstiles völlig vergessen; der bezaubernde und doch maßvolle Reichtum der Dekoration trägt dazu bei, den üblichen Ausdruck „Pforten des Paradieses" begreiflich zu machen. Von den übrigen Reliefarbeiten des Meisters kommen die figürlichen auf dem Reliquienschrein des hl. Zenobius im Dom dem vorgenannten Hauptwerk des Meisters am nächsten. Weniger hervorragend sind drei Freifiguren Ghibertis am Or San Michele,

Johannes d. T. (1414), Matthäus (1422, in Gemeinschaft mit Michelozzo) und der hl. Stephanus (1428); sämtlich wieder Bronzearbeiten. Realistischer und die Zukunftsbahn der italienischen Plastik deutlicher vorzeichnend, tritt der vorzüglich als Reformator der Baukunst bekannte Filippo Brunelleschi auf, der mit Ghiberti schon in dem lebensvollen Entwurf der Opferung Isaaks bei der Konkurrenz um die ersten Baptisteriumsthüren um die Palme gekämpft hatte. Außer dieser in der Komposition lebensvolleren, in der Technik aber unbeholfenen Arbeit werden ihm ein großes Holzkruzifix in Sa. Maria Novella und die von Luca della Robbia glasierten Reliefs mit den vier Evangelisten in der von ihm erbauten Capella de' Pazzi bei Sa. Croce zugeschrieben.

Die bedeutendste Künstlergestalt der Florentiner Plastik, die wenigstens für die erste Hälfte des Jahrhunderts die Führung unter den Schwesterkünsten erlangt hatte, und wohl der bedeutendste künstlerische Geist des „Quattrocento" überhaupt, war aber Donato di Niccolo di Betto Bardi, genannt Donatello (1386 bis 1466). In ihm gelangt die gesamte Richtung der Frührenaissance auf treffende Charakteristik, selbst mit Hintansetzung formaler Schönheit, in einer schier unglaublichen Menge der verschiedenartigsten Werke am allerdeutlichsten zur Geltung. In seiner Frühzeit war er hauptsächlich Marmorbildner. 1408 fertigte er für die Domfaçade (jetzt im Inneren) die sitzende Figur des Johannes evangelista von mächtig ergreifender Wirkung, das deutliche Vorbild des Moses von Michelangelo. Am Or San Michele schuf er gleichzeitig,

seine Vorgänger und Zeitgenossen rasch überflügelnd, die Kolossalstatuen des Petrus mit völlig individueller Kopfbildung, den hl. Markus (1411—13), eine Figur von ganz freier, dabei formschöner und würdiger Behandlung, endlich für denselben Ort (jetzt im Nationalmuseum) die schönste Verkörperung jugendlicher, ritterlicher Kraft, den hl. Georg. Dem letzteren in Stellung und Charakter sehr ähnlich ist die überlebensgroße Statue des jugendlichen David (ebenfalls im Nationalmuseum), nur etwas weniger lebensvoll in Haltung und Ausdruck. Noch viel lebendiger, weil unmittelbar an das ihn umgebende Leben anknüpfend, erscheint der Künstler in den überlebensgroßen, ebenfalls in Marmor ausgeführten Standbildern am Campanile des Domes. Für die Façade des Domes (jetzt innen) hatte er vorher (1412 vollendet) die noch etwas gotisierende Kolossalfigur des Propheten Jonas geschaffen. Am Campanile tritt seit der Antike zum erstenmale wieder die Absicht, für den Standpunkt die richtige Wirkung zu erzielen, zu Tage. Haltung und Gewandbehandlung sind völlig malerisch frei und auf die Wirkung von Licht und Schatten berechnet. David, als kahlköpfiger Greis, angeblich ein Porträt des Giovanni di Balduccio Cerichino, ist von packender Naturwahrheit; ihm steht nahe der ebenfalls greise Prophet Jeremias, der in glücklichem Gegensatz zu dem in vollster jugendlicher Blüte wiedergegebenen Johannes Baptista steht (verwandt S. Giorgio vom Or San Michele), während an der Ostseite noch der sich zum Opfer anschickende Abraham und der wiederum als Greis gebildete Habakuk der

Hand Donatellos angehören. Nach diesen Arbeiten entstand wahrscheinlich die wohl irrtümlich als Porträt des Poggio Bracciolini bezeichnete, großartig lebendige und doch würdevolle Prophetenfigur im linken Schiff des Domes. Der mittleren Zeit des Künstlers gehört das fast frei gearbeitete, eine bei Donatello nicht immer zu findende hinreißende Schönheit in den Köpfen und der Linienführung aufweisende Verkündigungsrelief (in pietra serena mit diskreter Vergoldung) im rechten Seitenschiff von Sa. Croce. Für den Bronzeguß arbeitete Donatello erst, nachdem er mit dem als Architekten mehr wie als Bildhauer hervorragenden Michelozzo an zehn Jahre Geschäftsgemeinschaft gehabt hatte. Dieser gemeinsamen Thätigkeit entsprangen drei große Grabmäler, das des ehemaligen Papstes Johannes XXIII., Baldassare Coscia im Baptisterium zu Florenz, das des Kardinals Brancacci in S. Angelo e Nilo zu Neapel und des Humanisten Bartolommeo Aragazzi im Dom zu Montepulciano (nur in einzelnen Teilen erhalten), woran nur Einzelheiten des figürlichen Schmuckes selbständige Arbeiten Donatellos sind. In diese Zeit fällt neben mehreren Bronzegrabplatten auch die Beteiligung am Taufbrunnen von Siena, wo außer einigen Putten und den Statuetten von Glaube und Hoffnung das hervorragendste der angebrachten sechs Reliefs die Ueberreichung des Hauptes Johannes des Täufers von seiner Hand ist. Derselben Gemeinschaft gehört die Außenkanzel des Domes zu Prato an, wo die Puttenreliefs, die Vorläufer der später (gegen 1440) vollendeten Sänger-

tribüne des Domes (jetzt im Dommuseum, Taf. 11) mit ihrer entzückenden Frische und Lebenswahrheit bilden. In Florenz waren es vor allem Cosimo il Vecchio de' Medici und die Familie Martelli, welche den Künstler mit zahlreichen Aufträgen betrauten. Für den ersteren schuf er die erste völlig nackte Freifigur der Renaissance, den jugendlichen David im Nationalmuseum und den in seiner Beziehung schwer verständlichen, aber meisterhaften Amor, für den Palast der Martelli außer einem prächtig stilisierten Wappen einen im Marmor verhauenen David und Johannes den Täufer in ganzer Figur und als Büste. Den letztgenannten Nationalheiligen arbeitete er in einer größeren Reihe von Exemplaren vom zartesten Knaben- bis zum reifen Mannesalter. Ebenso läßt sich seine Art an einer großen Reihe der um seine Zeit in Florenz für die Hausandacht überaus beliebten Madonnenreliefs nachweisen, die größtenteils ins Ausland gewandert sind (Berlin, Paris, London). Wie der Meister in allen Stoffen gleiche Meisterschaft bewies, zeigen die Arbeiten in Thon, z. B. die unübertrefflich lebenswahre, bemalte Thonbüste des Niccolo da Uzzano (?) im Nationalmuseum, und Holz, wie die Magdalena im Baptisterium und der Crucifixus in Sa. Maria Novella. In die spätere Lebenszeit des Meisters, in welcher Thon und Bronze mit Vorliebe von ihm bearbeitet werden, fallen neben der einfach schlichten Statue des hl. Ludwig von Toulouse über dem Innenportal von Sa. Croce und der etwas bizarren Judith in der Loggia de' Lanzi (für Cosimo il

Tafel 11. **Donatello, Kinderreigen.** An der Sängertribüne des Florentiner Doms; Dommuseum, Florenz

Vecchio gearbeitet) seine umfassenden Arbeiten für die Grabkirche der Mediceer in San Lorenzo. Hier schuf er in der älteren Sakristei Filippo Brunelleschis die plastische Ausschmückung, die Bronzethüren, von packender Charakteristik der Figuren, aber etwas eintönig und von nicht sehr durchgearbeiteter Ausführung, in Thon (jetzt weiß übertüncht, ehemals wohl bunt bemalt) den reichen Wand- und Deckenschmuck, darunter die Evangelisten in den vier Lünetten von gewaltiger Wirkung. Die beiden Bronzekanzeln mit ihren von dramatischem Leben fast überquellenden gedrängten Kompositionen in der Kirche selbst vollendete der Meister nicht mehr selbst, sondern seine Schüler unter Bertoldos Führung. Außerhalb Toscana's hatte Donatello in den dreißiger Jahren für kurze Zeit in Rom geweilt, wo der glücklich antike Motive aufnehmende Altar in St. Peter besonders für seine Dekorationsweise charakteristisch ist, zehn Jahre aber seiner reifsten Schaffensperiode verbrachte er in Padua (1444—54), wo er gleichzeitig zwei großen Aufgaben, dem ehernen Reiterdenkmal des Gattamelata und dem Bronzeschmuck des Hauptaltars im Santo seine Kräfte weihte. Mit dem ersteren schuf er das erste große Reiterstandbild der modernen Zeit, vorzüglich durch Belebung von Roß und Reiter, und dabei doch durch vornehme Ruhe des letzteren ausgezeichnet. Im zerstörten Altar des Santo, an dem er mit einer ganzen Schar von Gehilfen arbeitete, sind neben den Freifiguren des Crucifixus, der sitzenden Maria und von sechs lebensgroßen Heiligen, unter den zahlreichen Reliefs diejenigen mit legendari-

schen Scenen aus dem Leben des hl. Antonius, dies alles in Bronze, und eine Grablegung in Stuck das Bedeutendste. Als Donatello 1466 achtzigjährig starb, konnte er das Verdienst beanspruchen, zum allergrößten Teile den neuen Stil begründet und für ganz Italien zum herrschenden gemacht zu haben.

Die dritte große Persönlichkeit der Florentiner Frührenaissanceplastik, an Eigenartigkeit und genialem Drang Donatello freilich stark nachstehend, an edlem Formensinn ihn dagegen oft übertreffend, stilistisch eine Mittelstufe zwischen Ghiberti und Donatello bildend, war der wenig jüngere Luca della Robbia (1399—1482). Adel der Empfindung und naiver Schönheitssinn sind besonders im Relief zu einer fast klassischen Höhe bei ihm entwickelt. Sein frühestes großes Werk ist die zweite große Sängertribüne für den Dom (jetzt im Dommuseum), das Gegenstück zu der des Donatello. Im Gegensatz zur wildbewegten Gruppierung des letzteren erscheinen die zehn Kindergruppen Lucas von hinreißender Anmut beseelt, wie sie den verschiedenen Altersstufen angemessen, in bewundernswertem Reichtum der Typen bei Vorführung heiliger Gesänge geschildert werden. Weiter vollendete er den durch Andrea Pisano begonnenen Reliefcyklus am Campanile des Domes mit den Vertretern der Wissenschaften und Künste. 1446—65 und die folgenden Jahre schuf er zusammen mit Michelozzo das Bronzeportal der nördlichen Sakristeithür des Domes, mit seiner durch die Art des Auftrages bedingten Einförmigkeit (je eine stehende oder sitzende Fi-

gur zwischen zwei Engeln in einem Felde), aber technisch ausgezeichnet durchgeführt. Des weiteren sind als Marmorarbeiten das flach abschließende Nischengrab des 1450 † Bischofs Benozzo Federighi in S. Francesco di Paola vor Florenz (jetzt in Sa. Trinità) und das Marmortabernakel mit teilweisem Schmuck in bemalter Terracotta in Peretola, wo beidesmal die Figuren von vornehm strenger Würde bei weicher Behandlung erscheinen. Bekannter aber als durch diese Werke ist sein Name durch die in seiner Familie jahrhundertelang blühende Technik der Darstellung bunt glasierter Terracottareliefs. Die Anwendung des Thons war wegen der Billigkeit und Leichtigkeit der Herstellung bei der mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts sich gewaltig steigernden plastischen Produktion unter allen Künstlern beliebt. Die Glasur gab diesen Werken Beständigkeit, wodurch sie zur Einfügung in die Außenarchitektur besonders geeignet wurden, und diese durch ihre farbige Wirkung belebten. Die Werke der della Robbia — es ist oft schwer, dieselben genau nach Zeit und Urheber auseinanderzuhalten, da die Tradition in der Behandlung während der guten Zeit ziemlich stetig bleibt — mögen gleich im Zusammenhang kurz Besprechung finden. Drei Persönlichkeiten treten in dieser blühenden Thonbildnerschule in absteigender Linie hervor, Luca, sein Neffe Andrea (1437—1528) und dessen Sohn Giovanni (bis durch die ganze erste Hälfte des 16. Jahrhunderts thätig). Die della Robbia-Arbeiten in glasiertem Thon sind mit wenigen Ausnahmen in Relief ausgeführt. Die Farbenskala ist eine bescheidene, gewöhnlich heben

sich die Figuren weiß von himmelblauem Grunde ab, daneben kommen noch Grün, Manganviolett, Gelb und Schwarz in verschiedenen Nuancen vor. Hier können naturgemäß von den Hunderten einschlägiger Werke, die über ganz Europa sich zerstreut haben, ihrer Mehrzahl nach aber doch noch in Florenz und dessen Umgebung sich vorfinden, nur einige der schönsten aufgeführt werden. Eines der ersten Werke war die Ausschmückung der Kapelle Pazzi in Florenz (erbaut von Brunelleschi, auf den auch der plastische Entwurf der vier Evangelistenreliefs zurückgeführt wird, während die Apostelbrustbilder als Luca's völliges Eigentum erscheinen). In San Miniato in der Capella di San Jacopo die wunderbar anmutigen Medaillons mit den vier Kardinaltugenden an der Decke. Besonders häufig finden sich die Robbia-Arbeiten als Füllung der Thürlünetten (Taf. 12), die bedeutendsten sind diejenigen über den Sakristeithüren des Florentiner Doms mit der Auferstehung (1443) und der Himmelfahrt Christi (1469).

In Florenz sind von Luca selbst noch die farbenprächtigen Rundmedaillons, welche wie so viele dieser Arbeiten von Fruchtkränzen umrahmt werden, am Or San Michele, in Urbino die Lünette von San Domenico mit der Madonna zwischen Dominicus und Petrus Martyr. Auf Andrea (1437—1528), dessen Werke größere Weichheit der Formen und ein noch ausgesprocheneres Streben nach Lieblichkeit des Ausdrucks von denen des Oheims unterscheiden, sind die meisten Werke zurückzuführen. In Sa. Maria delle Grazie zu Arezzo befindet sich von ihm ein reicher Marmoraltar mit

Tafel 12. **Luca della Robbia, Thürlünette; Maria mit Engeln.** Badia zu Florenz.

Digitized by Google

Tafel 13. Andrea della Robbia, Begegnung des hl. Dominicus und des hl. Franziscus.

teilweisem Terracottaschmuck. Im Dom von Arezzo und in der Badia della Verna, in der Nähe dieser Stadt eine Reihe von prächtigen Altären, von deren Reliefs im Dom die Dreieinigkeit, in Verna die Verkündigung, die Madonna della Cintola (Gürtelspende), Anbetung der Könige und die Kreuzigung hervorgehoben zu werden verdienen. In Florenz die Medaillons mit wunderbar lieblichen und ergreifenden Wickelkindern am Findelhause, sowie diejenigen an der Vorhalle von San Paolo, wo auch eines der gelungensten Thürbogenreliefs, die Begegnung des heiligen Dominicus mit dem heiligen Franciscus, sich befindet (Taf. 13). Auch die prächtige Portallünette des Doms zu Prato und die zu Pistoja, beide mit der Krönung Mariä, sind von Andrea. Seinem Sohn Giovanni gehört eine der umfangreichsten Arbeiten dieser Art, die Werke der Barmherzigkeit (sechs figurenreiche, große Reliefs, das siebente viel später) am Ospedale del Ceppo zu Pistoja an.

Von den zahlreichen Mitarbeitern Donatellos ist Michelozzo, der berühmte Renaissancebaumeister, der bedeutendste. Etwas hart und ungelenk im Ausdruck, bewahrt er doch eine gewisse Eigenart. Von seinen bezeugten Arbeiten seien der Johannes der Täufer als Hauptfigur des silbernen Dossales (Altarvorsatz) in der Opera del Duomo zu Florenz und derselbe Heilige als überlebensgroße Thonstatue im zweiten Hofe der Annunziata zu Florenz erwähnt. An den mit Donatello in Gemeinschaft ausgeführten Arbeiten dürfte ihm der Hauptteil, ganz aber der architektonische Aufbau gehören. Auch Agostino di Duccio, ein Dekora-

teur im größten Stile, muß hier genannt werden. Von ihm stammt die Ausschmückung der Façade von San Bernardino in Perugia. Er ist ein durchaus eigenartiger, frisch empfindender Künstler, aber doch nur zweiten Ranges. Das zweite Hauptwerk seines äußerst unstäten Lebens, das ihn durch ganz Mittelitalien trieb, ist der originelle, sehr wirksame plastische Schmuck von S. Francesco in Rimini.

§ 23. Die zweite Generation der toscanischen Bildner des Quattrocento.

Bald sollte diese und eine ganze Reihe anderer Nachfahrer Donatellos und Lucas' eine zweite hervorragende Generation florentinischer Bildhauer überflügeln. Die älteste Folge bilden zwei Gruppen, die Bronze- und die Marmorbildner: Die Gebrüder Antonio und Piero Pollajuolo und Andrea Verrochio, sämtliche auch als Maler ausgezeichnet, haben vorzugsweise in Bronze geschaffen. Außer einer Reihe kleinerer Arbeiten im Museo nazionale zu Florenz gehören dem Antonio Pollajuolo (meist unterstützt von seinem jüngeren Bruder) die beiden großen Bronzegrabdenkmäler der Päpste Sixtus IV. und Innocenz VIII. in St. Peter in Rom an (seit 1489 gearbeitet). Die ausgezeichnete technische Behandlung der Bronze ist an denselben besonders hervorzuheben. Andrea Verrochio (1435—88) ist einer der universalsten und auf die nachfolgende Generation der Hochrenaissance einflußreichsten Meister gewesen. Von den ihm heute zugeschriebenen, in den europäischen

Tafel 14. **Verrocchio, Broncestatue des jugendlichen David.**
Nationalmuseum zu Florenz.

Sammlungen verstreuten Werken dürfte ihm nur weniges selbst zugehören, wenn auch sein Einfluß unverkennbar ist. Sein eigenartiges Schönheitsgefühl, seine ganz intime Naturwiedergabe machen den Meister zu einer der liebenswürdigsten Erscheinungen der Frührenaissance. Als dekorative Skulptur allerersten Ranges (Figürliches kommt daran nicht vor) ist das Bronzegrabmal von Piero und Giovanni de' Medici in der alten Sakristei von San Lorenzo zunächst zu nennen. Von beglaubigten Bronzewerken kennen wir die kräftig und schelmisch aufgefaßte Brunnenfigur auf dem Brunnen im Pal. Vecchio (Knabe mit Delphin), dann die trotz der eckigen Formen unendlich anmutige Figur des jugendlichen David (Taf. 14) im Nationalmuseum, der seinem Pendant gegenüber, dem David des Donatello, eine wesentliche Verfeinerung zeigt. Dann folgt eine der großartigsten Gruppen der Renaissance, Christus und Thomas am Or San Michele (1483). Trotz der Schwere der Gewandung ist doch die überzeugende, zwingende Naturtreue dieses Werkes kaum je übertroffen. Die großartigste Aufgabe, welche Verrochio zufiel, war das am Schluß seines Lebens geschaffene Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni vor San Giovanni und Paolo zu Venedig. Dasselbe, über dessen Vollendung den Meister der Tod dahinraffte, darf das großartigste Reitermonument der Welt genannt werden: die große gewaltige Zeit des Quattrocento, die in den Condottieren eine ihrer ausgeprägtesten, gewaltsamsten Erscheinungen darbietet, ist in keiner anderen Figur so mächtig und überwältigend ins Leben getreten (Burckhardt).

Die zweite Gruppe, die der Marmorbildner, knüpft an den ausgezeichneten Architekten Bernardo di Matteo Gamberelli (gen. Rossellino, 1409—64) an. Seine Arbeiten sind etwas schwer empfunden, am ausgezeichnetsten seine Grabmäler, so das der Beata Villana in Sa. Maria Novella, dann das vornehmste aller Florentiner Renaissancegrabmäler, dasjenige des Lionardo Bruni in Sa. Croce, das den Typus des Nischengrabes in endgültiger Weise feststellte, von wunderbar harmonischem Aufbau und gleichermaßen durch die einfach edle Figur des Verstorbenen, wie das ernste Relief der Madonna ausgezeichnet. Er war der Lehrmeister seiner jüngeren Brüder, von denen Antonio Rossellino, der bedeutendste, an Leichtigkeit der Erfindung, Phantasiefülle und Grazie Bernardo noch übertraf. Von ihm ist das äußerst feine, reiche Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato bei Florenz, im Zusammenhang mit der Architektur der Kapelle (ebenfalls von Antonio) einer der herrlichst dekorierten Innenräume der Renaissance. Ebenso schön mit stärkerer Richtung auf das Malerische ist der Altar Piccolomini in der Chiesa di Monteoliveto zu Neapel. Von seinen ausgezeichneten Porträtbüsten sei die des Matteo Palmieri (Nationalmuseum Florenz) genannt; von den sonstigen zahlreichen Werken die edle Sebastiansfigur in der Pieve zu Empoli. Unter Donatellos Nachfolgern erreichte den höchsten Grad von Holdseligkeit und Grazie, besonders in der Dekoration, Desiderio da Settignano. Die wundervolle Weichheit seiner Engels- und Knaben-

figuren in einem architektonischen Rahmen von feinsten Verhältnissen zeigt sein eines Hauptwerk, das Tabernakel in San Lorenzo zu Florenz; in dem berühmten Grabmal des Carlo Marsuppini in Sa. Croce sucht er Bernardo Rossellino mit Glück noch in graziöser und reicher Ornamentation und feiner Einzelbildung zu überbieten. Außer der anmutigen und doch treuen Büste der Marietta Strozzi (Berliner Museum) besitzen wir von ihm noch eine Reihe entzückender Kinderbüsten. Ihren Abschluß findet diese Richtung in Benedetto da Majano (1442 bis 1498). Die geschmackvollste Kanzel Italiens in Sa. Croce zu Florenz, gleich ausgezeichnet durch ihren meisterhaften architektonischen Aufbau, wie durch herrlich komponierte Reliefscenen und kleinere Statuetten, von Pietro Mellini bestellt, dessen Büste von seiner Hand, ein Werk von erstaunlicher Naturtreue, das Florentiner Nationalmuseum bewahrt, ist sein Werk. Die gleiche Natürlichkeit und Frische, in den Reliefs eine leichte, ansprechende Erzählungsweise zeigt das Monument des heil. Savinus im Dom zu Faenza. In der Chiesa di Monteoliveto zu Neapel arbeitete er neben einer Nachbildung des Grabmals des Antonio Rossellino in San Miniato das Grabmal der Herzogin von Arragon, dann einen Marmoraltar mit der Verkündigung Mariä, den beiden Johannesfiguren, sowie sechs Reliefs aus dem Leben Christi. Von seinen zahlreichen Werken mögen nur noch das geschmackvolle Ciborium im Chor von San Domenico zu Siena mit zwei knieenden Engeln, und von seinen Arbeiten in San Gimi-

gnano, die zu den dekorativ und plastisch reizvollsten Werken der Renaissance gehörigen Denkmäler der S. Fina in der Collegiata und dem gleichzeitig als Altar dienenden des S. Bartoldo in San Agostino Platz finden, wiewohl er auch als Porträtbildner zu den berühmtesten Meistern gehört. Noch fruchtbarer als er war Mino da Fiesole, der jedoch, durch die Zahl der Aufträge mit gezwungen, in eine gewisse flaue Oberflächlichkeit verfällt. Ein Schüler Desiderios, besticht er durch den äußeren Liebreiz der Dekoration und eine gewisse Naivität seiner Gestalten. Wirklich bedeutend ist er nur als der Schöpfer einer großen Zahl geradezu klassischer Porträtbüsten. Eine Zahl derselben im Nationalmuseum zu Florenz, wie im Berliner Museum. Eine seiner besten Büsten ist die auf dem geschmackvollen, ebenfalls von ihm herrührenden Grabmal Salutati im Dom zu Fiesole. Geringer durch die teilweise unschöne stilistische Behandlung (Nebeneinanderstellen von Figuren in verschiedenem Größenverhältnis) ist der gegenüberstehende Altar. Von seinen Grabmälern sind in der Badia zu Florenz diejenigen des Bernardo Giugni und des Grafen Hugo von Toscana (Taf. 15) unstreitig die schönsten und maßvollsten. Von seinen zahlreichen Grabmonumenten in Rom (darunter das nur mehr in seinen Teilen erhaltene des Papstes Paul II.) ist das tüchtigste dasjenige des Kardinals Forteguerra in Sa. Cecilia. Ungefähr der gleichen Richtung gehört der sehr geschickte und geschmackvolle Matteo Civitale (1435 bis 1501) in Lucca an, der an Originalität den meisten

Tafel 15. Mino da Fiesole, Grabmal des Conte Ugo in der Badia zu Florenz.

gnano, die zu den dekorativ und plast
Werken der Renaissance gehörigen
S. Fina in der Collegiata und
als Altar dienenden des S. Barto
Agostino Platz finden, wiewohl er
trätbildner zu den berühmtesten Meister
fruchtbarer als er war Mino da
jedoch, durch die Zahl der Aufträge mit
eine gewisse flaue Oberflächlichkeit verfü
Desiderios, besticht er durch den äuße
Dekoration und eine gewisse Naivität
Wirklich bedeutend ist er nur als de
großen Zahl geradezu klassischer
Eine Zahl derselben im National
renz, wie im Berliner Museum
besten Büsten ist die auf dem geschm
falls von ihm herrührenden Grabm
Dom zu Fiesole. Geringer durch d
schöne stilistische Behandlung (Nebe
Figuren in verschiedenem Größenv
gegenüberstehende Altar. Von seinen
in der Badia zu Florenz diej
nardo Giugni und des Grafen
cana (Taf. 15) unstreitig die schönste
Von seinen zahlreichen Grabmonu
(darunter das nur mehr in seinen
des Papstes Paul II.) ist das tüchti
Kardinals Forteguerra in
gefähr der gleichen Richtung gehört
und geschmackvolle Matteo Civ
1501) in Lucca an, der an Origi

Genossen nachstehend, doch
des Marmors, eindringendes
tüchtige dekorative Begabung he
werke befinden sich in S. Mart
Lucca. Zunächst der hl. Sebast
Meister erbauten, die Figur i
(Rundkapelle) des Heiligen. W
Vorbild der Gräber in Sa. Croce
mal des päpstlichen Sekretärs P
endlich das Grabmal und Altar ver
che Denkmal des hl. Regulus,
Dekoration mit natürlich behande
mack. Von ihm rühren (1491/92)
Teil der Skulpturen der Johanneske
von Genua her.
ständige Bildhauerschule, wenn auch
von der Bedeutung wie die Floren
nia nur noch Siena aufzuweisen,
Beginn des Jahrhunderts in Ja
reia eine mächtige Künstlerindivi
litt (1371—1438). Größe des Stil
Flachrelief, ist sein Vorzug, der nich
, daß er zur Hälfte noch in den
len, gebogenen Stellungen und unru
befangen ist, wesentlich geschmälert
unte Gaia, seinem Hauptwerk in
Marktplatz —, sind vom Origina
halten, namentlich die Reliefs der
und der Vertreibung aus dem
michelangeleske Züge aufweisend
von S. Giovanni gehört ihm

seiner Florentiner Genossen nachstehend, doch durch zarte Behandlung des Marmors, eindringendes Naturstudium und tüchtige dekorative Begabung hervorragt. Seine Hauptwerke befinden sich in S. Martino, dem Dom von Lucca. Zunächst der hl. Sebastian, im vom selben Meister erbauten, die Figur übertreffenden Tempietto (Rundkapelle) des Heiligen. Weiter das nach dem Vorbild der Gräber in Sa. Croce aufgebaute Denkmal des päpstlichen Sekretärs Piero da Noceto, endlich das Grabmal und Altar vereinigende, sehr reiche Denkmal des hl. Regulus, ein Prachtstück der Dekoration mit natürlich behandeltem figürlichen Schmuck. Von ihm rühren (1491/92) auch ein großer Teil der Skulpturen der Johanneskapelle des Domes von Genua her.

Eine selbständige Bildhauerschule, wenn auch entfernt nicht von der Bedeutung wie die Florentiner, hat in Toscana nur noch Siena aufzuweisen, wo uns gleich zu Beginn des Jahrhunderts in Jacopo della Quercia eine mächtige Künstlerindividualität entgegentritt (1371—1438). Größe des Stils, besonders im Flachrelief, ist sein Vorzug, der nicht einmal dadurch, daß er zur Hälfte noch in den gotischen Prinzipien, gebogenen Stellungen und unruhigen Faltenwurf, befangen ist, wesentlich geschmälert wird. Von der Fonte Gaia, seinem Hauptwerk in Siena — auf dem Marktplatz —, sind vom Original nur Bruchstücke erhalten, namentlich die Reliefs der Schöpfung Adams und der Vertreibung aus dem Paradiese, schon michelangeleske Züge aufweisend. Am Taufbecken von S. Giovanni gehört ihm außer

dem Aufbau die Johannesstatuette, vier Propheten-reliefs und eines aus der Legende des Täufers. In Lucca die großartig aufgefaßte Grabfigur der Ilaria del Caretto von besonderer Großartigkeit. Der große Marmoraltar der Familie Trenta in San Frediano ebendort ist noch stark gotisch. Voll dramatischen Lebens und höchster Meisterschaft der Komposition sind dagegen die Freifiguren in der Lünette und die seitlichen Reliefs am Portal von S. Petronio in Bologna. Die zehn Reliefs aus der Genesis, die fünf aus der Kindheit Christi, sowie die Prophetenhalbfiguren sind von gleich großer, künstlerischer Wirkung. In Bologna ist außerdem noch das Professorengrab des Galeazzo Bentivoglio (der Dargestellte im Hörsaal) in S. Giacomo Maggiore von Quercia. Von den zahlreichen übrigen Sieneser Bildhauern der späteren Generation seien nur einige aufgeführt, Antonio Federighi, von dessen kraftvoller Darstellungsweise seine Figuren an der Loggia de' Nobili (drei Heilige) am besten einen Begriff geben.

Einen gewissen Gegensatz zur Richtung des Jacopo della Quercia bildet Lorenzo Vecchietta, welcher die der ganzen Sienesischen Kunst fast immer eigene Weichheit mit sorgfältiger Durchführung zu verbinden bestrebt ist. Von ihm das Bronzetabernakel auf dem Hochaltar im Dom mit dem bekrönenden Christus, ebenso wie eine Christusfigur des Spitals, mit feinster Durchbildung aller Details gearbeitet. Weiter zwei vorzügliche Bronzearbeiten im Nationalmuseum zu Florenz, die Büste der Annalena Malatesta und die Grabfigur des Marino Soccino. Die Richtung

Vecchiettas setzten insbesondere Francesco di Giorgio und Giacomo Cozzarelli fort.

§ 24. Das übrige Italien im 15. Jahrhundert.

Verhältnismäßig unbedeutend ist der Anteil, den Rom an der Entwickelung der Frührenaissance nimmt. Zunächst begnügt es sich hauptsächlich mit von Toscana herbeigerufenen Künstlern; erst um die Mitte des Jahrhunderts tritt eine eigentliche römische Lokalschule auf, die aber immer von Florenz abhängig bleibt. Künstler wie Isaia da Pisa, Paolo Romano, Giovanni Dalmata und Andrea Bregno sind doch, abgesehen, daß sie meist zugewandert, nur Größen dritten Ranges. Ebensowenig hat das übrige Mittel- und Süditalien, mit Ausnahme Bolognas, selbständige Künstlercharaktere aufzuweisen. In Bologna wirkte Quercias Thätigkeit zunächst befruchtend weiter. Niccolo dall'Arca war hier bis 1494 thätig. Seinen Namen hat er von dem Aufbau (Arca) über dem Sarkophag des hl. Dominicus, seinem Hauptwerke. Der prächtige architektonische Schmuck, wie die reizvollen Statuetten (Gottvater, vier Propheten, die Pietà, fünf Heilige und der schönere der kerzentragenden Engel — der andere von Michelangelo — sind von seiner Hand) stempeln das Werk, wo — eine Seltenheit für Italien — teilweise zeitgenössische Trachten verwandt sind, zu einem der anziehendsten der Zeit.

In Mittelitalien mag noch ein der dortigen Plastik charakteristischer Zug, die Vorliebe für (unglasierte) Thonbilder mitgeteilt sein. In Bologna ist

Sammlungen verstreuten Werken dürfte ihm nur weniges selbst zugehören, wenn auch sein Einfluß unverkennbar ist. Sein eigenartiges Schönheitsgefühl, seine ganz intime Naturwiedergabe machen den Meister zu einer der liebenswürdigsten Erscheinungen der Frührenaissance. Als dekorative Skulptur allerersten Ranges (Figürliches kommt daran nicht vor) ist das Bronzegrabmal von Piero und Giovanni de' Medici in der alten Sakristei von San Lorenzo zunächst zu nennen. Von beglaubigten Bronzewerken kennen wir die kräftig und schelmisch aufgefaßte Brunnenfigur auf dem Brunnen im Pal. Vecchio (Knabe mit Delphin), dann die trotz der eckigen Formen unendlich anmutige Figur des jugendlichen David (Taf. 14) im Nationalmuseum, der seinem Pendant gegenüber, dem David des Donatello, eine wesentliche Verfeinerung zeigt. Dann folgt eine der großartigsten Gruppen der Renaissance, Christus und Thomas am Or San Michele (1483). Trotz der Schwere der Gewandung ist doch die überzeugende, zwingende Naturtreue dieses Werkes kaum je übertroffen. Die großartigste Aufgabe, welche Verrochio zufiel, war das am Schluß seines Lebens geschaffene Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni vor San Giovanni und Paolo zu Venedig. Dasselbe, über dessen Vollendung den Meister der Tod dahinraffte, darf das großartigste Reitermonument der Welt genannt werden: die große gewaltige Zeit des Quattrocento, die in den Condottieren eine ihrer ausgeprägtesten, gewaltsamsten Erscheinungen darbietet, ist in keiner anderen Figur so mächtig und überwältigend ins Leben getreten (Burckhardt).

Die zweite Gruppe, die der Marmorbildner, knüpft an den ausgezeichneten Architekten Bernardo di Matteo Gamberelli (gen. Rossellino, 1409—64) an. Seine Arbeiten sind etwas schwer empfunden, am ausgezeichnetsten seine Grabmäler, so das der Beata Villana in Sa. Maria Novella, dann das vornehmste aller Florentiner Renaissancegrabmäler, dasjenige des Lionardo Bruni in Sa. Croce, das den Typus des Nischengrabes in endgültiger Weise feststellte, von wunderbar harmonischem Aufbau und gleichermaßen durch die einfach edle Figur des Verstorbenen, wie das ernste Relief der Madonna ausgezeichnet. Er war der Lehrmeister seiner jüngeren Brüder, von denen Antonio Rossellino, der bedeutendste, an Leichtigkeit der Erfindung, Phantasiefülle und Grazie Bernardo noch übertraf. Von ihm ist das äußerst feine, reiche Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato bei Florenz, im Zusammenhang mit der Architektur der Kapelle (ebenfalls von Antonio) einer der herrlichst dekorierten Innenräume der Renaissance. Ebenso schön mit stärkerer Richtung auf das Malerische ist der Altar Piccolomini in der Chiesa di Monteoliveto zu Neapel. Von seinen ausgezeichneten Porträtbüsten sei die des Matteo Palmieri (Nationalmuseum Florenz) genannt; von den sonstigen zahlreichen Werken die edle Sebastiansfigur in der Pieve zu Empoli. Unter Donatellos Nachfolgern erreichte den höchsten Grad von Holdseligkeit und Grazie, besonders in der Dekoration, Desiderio da Settignano. Die wundervolle Weichheit seiner Engels- und Knaben-

figuren in einem architektonischen Rahmen von feinsten Verhältnissen zeigt sein eines Hauptwerk, das Tabernakel in San Lorenzo zu Florenz; in dem berühmten Grabmal des Carlo Marsuppini in Sa. Croce sucht er Bernardo Rossellino mit Glück noch in graziöser und reicher Ornamentation und feiner Einzelbildung zu überbieten. Außer der anmutigen und doch treuen Büste der Marietta Strozzi (Berliner Museum) besitzen wir von ihm noch eine Reihe entzückender Kinderbüsten. Ihren Abschluß findet diese Richtung in Benedetto da Majano (1442 bis 1498). Die geschmackvollste Kanzel Italiens in Sa. Croce zu Florenz, gleich ausgezeichnet durch ihren meisterhaften architektonischen Aufbau, wie durch herrlich komponierte Reliefscenen und kleinere Statuetten, von Pietro Mellini bestellt, dessen Büste von seiner Hand, ein Werk von erstaunlicher Naturtreue, das Florentiner Nationalmuseum bewahrt, ist sein Werk. Die gleiche Natürlichkeit und Frische, in den Reliefs eine leichte, ansprechende Erzählungsweise zeigt das Monument des heil. Savinus im Dom zu Faenza. In der Chiesa di Monteoliveto zu Neapel arbeitete er neben einer Nachbildung des Grabmals des Antonio Rossellino in San Miniato das Grabmal der Herzogin von Arragon, dann einen Marmoraltar mit der Verkündigung Mariä, den beiden Johannesfiguren, sowie sechs Reliefs aus dem Leben Christi. Von seinen zahlreichen Werken mögen nur noch das geschmackvolle Ciborium im Chor von San Domenico zu Siena mit zwei knieenden Engeln, und von seinen Arbeiten in San Gimi-

Digitized by Google

Tafel 13. **Andrea della Robbia, Begegnung des hl. Dominicus und des hl. Franziscus.**

teilweisem Terracottaschmuck. Im Dom von Arezzo und in der Badia della Verna, in der Nähe dieser Stadt eine Reihe von prächtigen Altären, von deren Reliefs im Dom die Dreieinigkeit, in Verna die Verkündigung, die Madonna della Cintola (Gürtelspende), Anbetung der Könige und die Kreuzigung hervorgehoben zu werden verdienen. In Florenz die Medaillons mit wunderbar lieblichen und ergreifenden Wickelkindern am Findelhause, sowie diejenigen an der Vorhalle von San Paolo, wo auch eines der gelungensten Thürbogenreliefs, die Begegnung des heiligen Dominicus mit dem heiligen Franciscus, sich befindet (Taf. 13). Auch die prächtige Portallünette des Doms zu Prato und die zu Pistoja, beide mit der Krönung Mariä, sind von Andrea. Seinem Sohn Giovanni gehört eine der umfangreichsten Arbeiten dieser Art, die Werke der Barmherzigkeit (sechs figurenreiche, große Reliefs, das siebente viel später) am Ospedale del Ceppo zu Pistoja an.

Von den zahlreichen Mitarbeitern Donatellos ist Michelozzo, der berühmte Renaissancebaumeister, der bedeutendste. Etwas hart und ungelenk im Ausdruck, bewahrt er doch eine gewisse Eigenart. Von seinen bezeugten Arbeiten seien der Johannes der Täufer als Hauptfigur des silbernen Dossales (Altarvorsatz) in der Opera del Duomo zu Florenz und derselbe Heilige als überlebensgroße Thonstatue im zweiten Hofe der Annunziata zu Florenz erwähnt. An den mit Donatello in Gemeinschaft ausgeführten Arbeiten dürfte ihm der Hauptteil, ganz aber der architektonische Aufbau gehören. Auch Agostino di Duccio, ein Dekora-

teur im größten Stile, muß hier genannt werden. Von ihm stammt die Ausschmückung der Façade von San Bernardino in Perugia. Er ist ein durchaus eigenartiger, frisch empfindender Künstler, aber doch nur zweiten Ranges. Das zweite Hauptwerk seines äußerst unstäten Lebens, das ihn durch ganz Mittelitalien trieb, ist der originelle, sehr wirksame plastische Schmuck von S. Francesco in Rimini.

§ 23. Die zweite Generation der toscanischen Bildner des Quattrocento.

Bald sollte diese und eine ganze Reihe anderer Nachfahrer Donatellos und Lucas' eine zweite hervorragende Generation florentinischer Bildhauer überflügeln. Die älteste Folge bilden zwei Gruppen, die Bronze- und die Marmorbildner: Die Gebrüder Antonio und Piero Pollajuolo und Andrea Verrochio, sämtliche auch als Maler ausgezeichnet, haben vorzugsweise in Bronze geschaffen. Außer einer Reihe kleinerer Arbeiten im Museo nazionale zu Florenz gehören dem Antonio Pollajuolo (meist unterstützt von seinem jüngeren Bruder) die beiden großen Bronzegrabdenkmäler der Päpste Sixtus IV. und Innocenz VIII. in St. Peter in Rom an (seit 1489 gearbeitet). Die ausgezeichnete technische Behandlung der Bronze ist an denselben besonders hervorzuheben. Andrea Verrochio (1435—88) ist einer der universalsten und auf die nachfolgende Generation der Hochrenaissance einflußreichsten Meister gewesen. Von den ihm heute zugeschriebenen, in den europäischen

Tafel 14. **Verrocchio, Broncestatue des jugendlichen David.**
Nationalmuseum zu Florenz.

Sammlungen verstreuten Werken dürfte ihm nur weniges selbst zugehören, wenn auch sein Einfluß unverkennbar ist. Sein eigenartiges Schönheitsgefühl, seine ganz intime Naturwiedergabe machen den Meister zu einer der liebenswürdigsten Erscheinungen der Frührenaissance. Als dekorative Skulptur allerersten Ranges (Figürliches kommt daran nicht vor) ist das Bronzegrabmal von Piero und Giovanni de' Medici in der alten Sakristei von San Lorenzo zunächst zu nennen. Von beglaubigten Bronzewerken kennen wir die kräftig und schelmisch aufgefaßte Brunnenfigur auf dem Brunnen im Pal. Vecchio (Knabe mit Delphin), dann die trotz der eckigen Formen unendlich anmutige Figur des jugendlichen David (Taf. 14) im Nationalmuseum, der seinem Pendant gegenüber, dem David des Donatello, eine wesentliche Verfeinerung zeigt. Dann folgt eine der großartigsten Gruppen der Renaissance, Christus und Thomas am Or San Michele (1483). Trotz der Schwere der Gewandung ist doch die überzeugende, zwingende Naturtreue dieses Werkes kaum je übertroffen. Die großartigste Aufgabe, welche Verrochio zufiel, war das am Schluß seines Lebens geschaffene Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni vor San Giovanni und Paolo zu Venedig. Dasselbe, über dessen Vollendung den Meister der Tod dahinraffte, darf das großartigste Reitermonument der Welt genannt werden: die große gewaltige Zeit des Quattrocento, die in den Condottieren eine ihrer ausgeprägtesten, gewaltsamsten Erscheinungen darbietet, ist in keiner anderen Figur so mächtig und überwältigend ins Leben getreten (Burckhardt).

Die zweite Gruppe, die der Marmorbildner, knüpft an den ausgezeichneten Architekten Bernardo di Matteo Gamberelli (gen. Rossellino, 1409—64) an. Seine Arbeiten sind etwas schwer empfunden, am ausgezeichnetsten seine Grabmäler, so das der Beata Villana in Sa. Maria Novella, dann das vornehmste aller Florentiner Renaissancegrabmäler, dasjenige des Lionardo Bruni in Sa. Croce, das den Typus des Nischengrabes in endgültiger Weise feststellte, von wunderbar harmonischem Aufbau und gleichermaßen durch die einfach edle Figur des Verstorbenen, wie das ernste Relief der Madonna ausgezeichnet. Er war der Lehrmeister seiner jüngeren Brüder, von denen Antonio Rossellino, der bedeutendste, an Leichtigkeit der Erfindung, Phantasiefülle und Grazie Bernardo noch übertraf. Von ihm ist das äußerst feine, reiche Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato bei Florenz, im Zusammenhang mit der Architektur der Kapelle (ebenfalls von Antonio) einer der herrlichst dekorierten Innenräume der Renaissance. Ebenso schön mit stärkerer Richtung auf das Malerische ist der Altar Piccolomini in der Chiesa di Monteoliveto zu Neapel. Von seinen ausgezeichneten Porträtbüsten sei die des Matteo Palmieri (Nationalmuseum Florenz) genannt; von den sonstigen zahlreichen Werken die edle Sebastiansfigur in der Pieve zu Empoli. Unter Donatellos Nachfolgern erreichte den höchsten Grad von Holdseligkeit und Grazie, besonders in der Dekoration, Desiderio da Settignano. Die wundervolle Weichheit seiner Engels- und Knaben-

figuren in einem architektonischen Rahmen von feinsten Verhältnissen zeigt sein eines Hauptwerk, das Tabernakel in San Lorenzo zu Florenz; in dem berühmten Grabmal des Carlo Marsuppini in Sa. Croce sucht er Bernardo Rossellino mit Glück noch in graziöser und reicher Ornamentation und feiner Einzelbildung zu überbieten. Außer der anmutigen und doch treuen Büste der Marietta Strozzi (Berliner Museum) besitzen wir von ihm noch eine Reihe entzückender Kinderbüsten. Ihren Abschluß findet diese Richtung in Benedetto da Majano (1442 bis 1498). Die geschmackvollste Kanzel Italiens in Sa. Croce zu Florenz, gleich ausgezeichnet durch ihren meisterhaften architektonischen Aufbau, wie durch herrlich komponierte Reliefscenen und kleinere Statuetten, von Pietro Mellini bestellt, dessen Büste von seiner Hand, ein Werk von erstaunlicher Naturtreue, das Florentiner Nationalmuseum bewahrt, ist sein Werk. Die gleiche Natürlichkeit und Frische, in den Reliefs eine leichte, ansprechende Erzählungsweise zeigt das Monument des heil. Savinus im Dom zu Faenza. In der Chiesa di Monteoliveto zu Neapel arbeitete er neben einer Nachbildung des Grabmals des Antonio Rossellino in San Miniato das Grabmal der Herzogin von Arragon, dann einen Marmoraltar mit der Verkündigung Mariä, den beiden Johannesfiguren, sowie sechs Reliefs aus dem Leben Christi. Von seinen zahlreichen Werken mögen nur noch das geschmackvolle Ciborium im Chor von San Domenico zu Siena mit zwei knieenden Engeln, und von seinen Arbeiten in San Gimi-

gnano, die zu den dekorativ und plastisch reizvollsten Werken der Renaissance gehörigen Denkmäler der S. Fina in der Collegiata und dem gleichzeitig als Altar dienenden des S. Bartoldo in San Agostino Platz finden, wiewohl er auch als Porträtbildner zu den berühmtesten Meistern gehört. Noch fruchtbarer als er war Mino da Fiesole, der jedoch, durch die Zahl der Aufträge mit gezwungen, in eine gewisse flaue Oberflächlichkeit verfällt. Ein Schüler Desiderios, besticht er durch den äußeren Liebreiz der Dekoration und eine gewisse Naivität seiner Gestalten. Wirklich bedeutend ist er nur als der Schöpfer einer großen Zahl geradezu klassischer Porträtbüsten. Eine Zahl derselben im Nationalmuseum zu Florenz, wie im Berliner Museum. Eine seiner besten Büsten ist die auf dem geschmackvollen, ebenfalls von ihm herrührenden Grabmal Salutati im Dom zu Fiesole. Geringer durch die teilweise unschöne stilistische Behandlung (Nebeneinanderstellen von Figuren in verschiedenem Größenverhältnis) ist der gegenüberstehende Altar. Von seinen Grabmälern sind in der Badia zu Florenz diejenigen des Bernardo Giugni und des Grafen Hugo von Toscana (Taf. 15) unstreitig die schönsten und maßvollsten. Von seinen zahlreichen Grabmonumenten in Rom (darunter das nur mehr in seinen Teilen erhaltene des Papstes Paul II.) ist das tüchtigste dasjenige des Kardinals Forteguerra in Sa. Cecilia. Ungefähr der gleichen Richtung gehört der sehr geschickte und geschmackvolle Matteo Civitale (1435 bis 1501) in Lucca an, der an Originalität den meisten

Tafel 15. Mino da Fiesole, Grabmal des Conte Ugo in der Badia zu Florenz.

seiner Florentiner Genossen nachstehend, doch durch zarte Behandlung des Marmors, eindringendes Naturstudium und tüchtige dekorative Begabung hervorragt. Seine Hauptwerke befinden sich in S. Martino, dem Dom von Lucca. Zunächst der hl. Sebastian, im vom selben Meister erbauten, die Figur übertreffenden Tempietto (Rundkapelle) des Heiligen. Weiter das nach dem Vorbild der Gräber in Sa. Croce aufgebaute Denkmal des päpstlichen Sekretärs Piero da Noceto, endlich das Grabmal und Altar vereinigende, sehr reiche Denkmal des hl. Regulus, ein Prachtstück der Dekoration mit natürlich behandeltem figürlichen Schmuck. Von ihm rühren (1491/92) auch ein großer Teil der Skulpturen der Johanneskapelle des Domes von Genua her.

Eine selbständige Bildhauerschule, wenn auch entfernt nicht von der Bedeutung wie die Florentiner, hat in Toscana nur noch Siena aufzuweisen, wo uns gleich zu Beginn des Jahrhunderts in Jacopo della Quercia eine mächtige Künstlerindividualität entgegentritt (1371—1438). Größe des Stils, besonders im Flachrelief, ist sein Vorzug, der nicht einmal dadurch, daß er zur Hälfte noch in den gotischen Prinzipien, gebogenen Stellungen und unruhigen Faltenwurf, befangen ist, wesentlich geschmälert wird. Von der Fonte Gaia, seinem Hauptwerk in Siena — auf dem Marktplatz —, sind vom Original nur Bruchstücke erhalten, namentlich die Reliefs der Schöpfung Adams und der Vertreibung aus dem Paradiese, schon michelangeleske Züge aufweisend. Am Taufbecken von S. Giovanni gehört ihm außer

dem Aufbau die Johannesstatuette, vier Propheten-reliefs und eines aus der Legende des Täufers. In Lucca die großartig aufgefaßte Grabfigur der Ilaria del Caretto von besonderer Großartigkeit. Der große Marmoraltar der Familie Trenta in San Frediano ebendort ist noch stark gotisch. Voll dramatischen Lebens und höchster Meisterschaft der Komposition sind dagegen die Freifiguren in der Lünette und die seitlichen Reliefs am Portal von S. Petronio in Bologna. Die zehn Reliefs aus der Genesis, die fünf aus der Kindheit Christi, sowie die Prophetenhalbfiguren sind von gleich großer, künstlerischer Wirkung. In Bologna ist außerdem noch das Professorengrab des Galeazzo Bentivoglio (der Dargestellte im Hörsaal) in S. Giacomo Maggiore von Quercia. Von den zahlreichen übrigen Sieneser Bildhauern der späteren Generation seien nur einige aufgeführt, Antonio Federighi, von dessen kraftvoller Darstellungsweise seine Figuren an der Loggia de' Nobili (drei Heilige) am besten einen Begriff geben.

Einen gewissen Gegensatz zur Richtung des Jacopo della Quercia bildet Lorenzo Vecchietta, welcher die der ganzen Sienesischen Kunst fast immer eigene Weichheit mit sorgfältiger Durchführung zu verbinden bestrebt ist. Von ihm das Bronzetabernakel auf dem Hochaltar im Dom mit dem bekrönenden Christus, ebenso wie eine Christusfigur des Spitals, mit feinster Durchbildung aller Details gearbeitet. Weiter zwei vorzügliche Bronzearbeiten im Nationalmuseum zu Florenz, die Büste der Annalena Malatesta und die Grabfigur des Marino Soccino. Die Richtung

Vecchiettas setzten insbesondere Francesco di Giorgio und Giacomo Cozzarelli fort.

§ 24. Das übrige Italien im 15. Jahrhundert.

Verhältnismäßig unbedeutend ist der Anteil, den Rom an der Entwickelung der Frührenaissance nimmt. Zunächst begnügt es sich hauptsächlich mit von Toscana herbeigerufenen Künstlern; erst um die Mitte des Jahrhunderts tritt eine eigentliche römische Lokalschule auf, die aber immer von Florenz abhängig bleibt. Künstler wie Isaia da Pisa, Paolo Romano, Giovanni Dalmata und Andrea Bregno sind doch, abgesehen, daß sie meist zugewandert, nur Größen dritten Ranges. Ebensowenig hat das übrige Mittel- und Süditalien, mit Ausnahme Bolognas, selbständige Künstlercharaktere aufzuweisen. In Bologna wirkte Quercias Thätigkeit zunächst befruchtend weiter. Niccolo dall'Arca war hier bis 1494 thätig. Seinen Namen hat er von dem Aufbau (Arca) über dem Sarkophag des hl. Dominicus, seinem Hauptwerke. Der prächtige architektonische Schmuck, wie die reizvollen Statuetten (Gottvater, vier Propheten, die Pietà, fünf Heilige und der schönere der kerzentragenden Engel — der andere von Michelangelo — sind von seiner Hand) stempeln das Werk, wo — eine Seltenheit für Italien — teilweise zeitgenössische Trachten verwandt sind, zu einem der anziehendsten der Zeit.

In Mittelitalien mag noch ein der dortigen Plastik charakteristischer Zug, die Vorliebe für (unglasierte) Thonbilder mitgeteilt sein. In Bologna ist

der bedeutendste Vertreter dieser Richtung Vincenzo Onofri. Sein Hauptwerk ist das Grabmal des Bischofs Nacci in S. Petronio (um 1480). Ganz ins Volkstümliche, Realistische wandelte sich diese Kunst bei ihrem Hauptvertreter, dem Modeneser Guido Mazzoni. Seine aus einer Reihe von Einzelfiguren bestehenden Gruppen sind hauptsächlich in Modena; das Hauptwerk ist die Beweinung Christi in S. Giovanni decollato.

Die Entwickelung der lombardischen Plastik in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beginnt mit den Brüdern Mantegazza zu Mailand (Antonio und der bedeutendere Cristoforo). Sie sind wie alle nachfolgenden Bildhauer an dem Hauptwerk der Zeit, der in märchenhafter Pracht ausgestatteten Façade der Certosa von Pavia, beschäftigt. Der bedeutendste unter den Nachfolgern ist Giov. Ant. Amadeo, der außerdem die Capella Colleoni neben S. Maggiore zu Bergamo, ein in dekorativer Beziehung, wie manche oberitalienische Arbeiten, fast überladenes Werk schuf. Ebenfalls an der Certosa war Ben. Briosco u. a. beschäftigt.

Abgesehen von diesem glänzendsten Prunkstück der Renaissance in Oberitalien, ist die Venetianer Schule, die verhältnismäßig früh ihre Entwickelung beginnt, von größerer Bedeutung. Die Reihe beginnt mit Bartolommeo Buono, der möglicherweise einen Sammelnamen für verschiedene Mitglieder der Familie bildet. Sein einziges beglaubigtes Werk, die Porta della Carta am Dogenpalast (1439 bis 1463) steht den Uebergangsarbeiten in Florenz

und Siena nahe. Gotische Dekorationsmotive verbinden sich mit einer an Quercia erinnernden freien, großartigen Auffassungsweise in den Gestalten der Tugenden und dem fast mutwilligen Gebaren der Engel und Putti. Zugeschrieben wird ihm weiter die Lünette über der Thür der Scuola di San Marco, die wesentlich fortgeschrittener und freier in der Auffassung den hl. Marcus inmitten seiner Bruderschaft wiedergiebt. Die erste greifbare Persönlichkeit nach Buono unter den venetianischen Plastikern ist Antonio Rizzo (oder Bregno). Von den zahlreichen ihm zugeschriebenen Dogengrabmälern sind die in San Giovanni und Paolo schon ganz den Charakter des venetianischen Renaissancegrabmals tragenden Denkmale für Pasquale Malipiero († 1462) mit drei sehr charakteristischen Gewandfiguren und namentlich das Grab des Dogen Niccolo Marcello († 1474) mit den Figuren der vier Kardinaltugenden die bemerkenswertesten. Sicher beglaubigte Werke von ihm sind einzig die Statuen von Adam und Eva an der oben genannten Porta della Carta, die besten künstlerischen Leistungen Venedigs zu dieser Zeit, besonders der ausdrucksvoll bewegte Adam. Von der Bildhauerfamilie (Colonie?) der Lombardi treten am meisten Pietro mit seinen Söhnen Antonio und Tullio hervor. Berühmte Werke von Pietro, der zunächst unter dem Einfluß der paduanischen Werke Donatellos stehend, bald zum echten Venetianer sich umbildet, sind die Heiligen Hieronymus und Paulus in San Stefano, dann das geschmackvoll angeordnete Relief des vor seinem Schreibpult sitzenden Dante in Ra-

venna. Als Hauptwerk wird von ihm das figurenreiche Grabmal des P. Mocenigo in San Giovanni e Paolo mit den zahlreichen gut bewegten Helden- und Kriegergestalten angesehen. Mit Pietros Sohn Antonio tritt der Einfluß des griechischen Altertums auf die venetianische Plastik deutlich hervor. Sein Hauptwerk ist das Relief mit dem für die Ehre seiner Mutter sprechenden Kinde im Santo zu Padua; am meisten beschäftigt, aber am wenigsten selbständig, zeigt sich der jüngere Bruder Tullio. Ein Zeitgenosse des älteren Piero ist Alessandro Leopardi die markanteste Bildnergestalt um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Das in der Lombardei seit Squarcione und Mantegna gepflegte Studium der Antike findet an ihm seinen eifrigsten Vertreter. Das schönste Dogengrab Venedigs, das des Andrea Vendramin († 1478), ist sein Jugendwerk. Die Abstufung und Verteilung von Architektur und Plastik stempeln es zu einem der bedeutendsten Werke der Renaissance. Von ihm sind auch die prächtigen, dekorativen Flaggenhalter des Marcusplatzes. Mit Antonio Lombardi zusammen schuf er die umfangreichen Bronzeskulpturen der Cappella Zeno in S. Marco. Die berühmte Madonna della Scarpa bezeichnet den Höhepunkt dieser Arbeit. Endlich gehört ihm die Vollendung des Colleonimonumentes (s. Verrocchio) und der klassisch vollendete Sockel dieses Denkmals an.

§ 25. Die Hochrenaissance.

Die Stilwandlung, die sich in den letzten Jahr-

zehnten des 15. Jahrhunderts zu entwickeln beginnt und unter dem Namen Hochrenaissance zusammengefaßt wird, nahm ebenso wie die Frührenaissance ihren Ausgang von Florenz. Die Hochrenaissance unterscheidet sich gerade in der Plastik scharf von der vorangegangenen Zeit, schärfer als Architektur und Malerei, aber ihr Höhepunkt liegt nicht in der Plastik, sondern in der Malerei. Das Streben nach Individualisierung, die Betonung des Wirklichen und vielfach auch des Anmutig-Reizenden verschwindet, um der Richtung auf das Allgemeine, das Große und Schöne Platz zu machen. Die Plastik, die im Quattrocento ihre Aufgaben wesentlich in Verbindung mit der architektonischen Dekoration gelöst hatte und deshalb an ein feines Maßhalten gebunden war, wird selbständig und löst sich von der Architektur. Dadurch wird sie großartiger, die Größe der Werke wird gesteigert, bis ins Kolossale in vielen Fällen, ohne an Vertiefung zu gewinnen. Die bewußte Kenntnis der Antike steigt bei dem Interesse, das alle geistigen Kreise der Wiedererweckung des Altertums auf allen Gebieten entgegenbringen; und der Anschluß an die antiken Bildwerke wird ein engerer, genauerer, ohne daß doch dies unter den völlig veränderten Bedingungen für die Renaissanceplastik von besonderem Vorteil wäre. Im Gegenteil ist mit dem engeren Anschluß an antike Regeln wohl eine gesteigerte Kenntnis in technischer und virtuoser Beziehung verbunden, aber eine unverkennbare Abnahme an dem frischen, natürlichen Empfinden, das an den Werken der Frührenaissance den Hauptreiz bildet.

Die Gruppe von Bildhauern, die gewöhnlich an den Beginn der Hochrenaissance gestellt werden, ist zwar nicht in ihren Anfängen, wohl aber in ihrem weiteren Verlauf von dem Geist beeinflußt, der für mehr als ein Jahrhundert und über die Grenzen seines Heimatlandes hinaus die Bahnen der Plastik zu lenken berufen war, Michelangelo. Sie seien trotzdem vorangestellt, weil sie keine direkte Nachfolgerschaft mehr aufzuweisen haben, sondern diese schon ganz von der Manier des einzigartigen, genialen, aber für die Weiterentwickelung geradezu verderblichen Meisters — weil sich seine Richtung nicht mehr überbieten ließ — fortgerissen wird. Die bedeutendste Persönlichkeit neben Michelangelo in der Plastik der Hochrenaissance ist Andrea (Contucci dal Monte) Sansovino (1460—1529). Seine dekorativen Arbeiten halten im Aufbau und in der Auffassung des Figürlichen den Vergleich mit guten Meistern der vorangegangenen Epoche schon nicht mehr aus; am besten ist, aber mehr im architektonischen Teil, das Vestibül der Sakristei von Santo Spirito zu Florenz. Die kolossale Gruppe der Taufe Christi über dem Hauptportal des Baptisteriums zu Florenz ist dagegen durch Größe der Empfindung hervorragend; nächst diesem sind die großen Grabmäler der Kardinäle Ascanio Sforza (1505) und Girolamo Basso im Chor von Sa. Maria del Popolo zu Rom, sowie der mit zahlreichen Genossen ausgeführte plastische Schmuck der Casa santa zu Loreto seine bedeutendsten Werke. In Loreto ist der direkte Einfluß von Michelangelos Deckenmale-

reien in der sixtinischen Kapelle leicht nachweisbar. Unter direktem Einfluß von Raffael dagegen arbeitete ein Florentiner Lorenzetto (1489—1541) den plastischen Schmuck der Capella Chigi in Sa. Maria del Popolo zu Rom. Die dekorative Richtung eines Mino da Fiesole in den ausgereiften Formen der Hochrenaissance vertreten zwei weitere Florentiner, Andrea Ferrucci, dessen bestes Werk das sehr reiche, aber schon nicht mehr von Kleinlichkeit freie, große Tabernakel im Dom zu Fiesole ist. Der glänzendste dekorative Bildhauer der Epoche in Florenz ist Benedetto da Rovezzano, dessen Kamin und Nischen im Nationalmuseum ebenso wie das Dekorative am Grabmal des San Giovan Gualberti (ebendort) wahre Virtuosenleistungen sind. Eine recht bedeutende Bronzearbeit, die in der Hochrenaissance immer seltener werden, repräsentiert die durch Ernst der Auffassung und Anordnung hervorragende Gruppe der Predigt Johannes des Täufers am Baptisterium von Giov. Francesco Rustici (1474—1554). In Rom wandelt Gian Cristoforo Romano (1465—1512) allein noch in den Bahnen der Quattrocentisten mit starkem Anklang an seinen ursprünglichen Goldschmiedberuf. Von seinen Werken, die meist in Oberitalien sich vorfinden, ist das reich ausgestattete Mausoleum des Gian Galeazzo Visconti in der Certosa bei Pavia hervorzuheben. In Modena wirkt ein Nachfolger Mazzoni's Antonio Begarelli (1498—1565) in glücklicher Eigenart, der die Abgeschlossenheit der Gegend von den dominierenden römischen, barockisierenden Einflüssen gut

zu statten kam. So sehr die von ihm ähnlich wie von seinem Meister beliebte Gruppierung einer größeren Anzahl Freifiguren unplastisch wirkt, ebenso sehr muß man in seinen fast ausschließlich in Thon ausgeführten Kompositionen in Auffassung, Gewandung und Behandlung der Figuren hohen Ernst und Schönheitssinn anerkennen. Ihm ähnelt in mancher Beziehung der Bologneſe Alfonſo Lombardi (1497 bis 1537). Seine Thongruppen und Marmorarbeiten (innen und außen an der Façade von San Petronio) sind mit wenigen Ausnahmen von geschmackvoller Ausführung. Sein Genosse in den letztgenannten Arbeiten war der Florentiner Tribolo, ein Schüler Andreas und des gleich zu nennenden Jacopo Sansovino, der in seinen besseren Arbeiten eine große Eleganz und Glätte, wenn auch keine besondere Auffassung verrät. Andrea Sansovinos bedeutendster Schüler war der nach ihm benannte Jacopo Sansovino (eigentlich Tatti, 1486—1570). Er ist der Begründer einer namhaften Bildhauerschule in Venedig, die freilich so wenig wie ihr Begründer Michelangelos Nachahmung unterlassen konnte. Nach Venedig, wo er die zweite Hälfte seines Lebens zubrachte, gelangte der Künstler nach längerem Verweilen in Florenz und Rom. Von seinen Florentiner Arbeiten ist der jugendliche Bacchus im Nationalmuseum, der, was reine Anmut anlangt, sogar das Pendant von Michelangelo übertrifft, die schönste. In Venedig übte die in der Malerei durch Tizian und Tintoretto vertretene Richtung starken Einfluß auf Jacopo, der überdies durch seine vorwiegend architektonische Thätigkeit an ein

strengeres Maßhalten gewohnt war. Die nüchternen Kolossalstatuen an der Treppe des Dogenpalastes werden übertroffen durch die Arbeiten an der Loggietta (Bronzestatuen und Reliefs mythologischen Inhalts) an Leben und Schönheit. Von seinen sehr geschmackvoll aufgebauten Grabdenkmälern sind das Monument Venier in S. Salvatore und das des Thomas von Ravenna in S. Giuliano die berühmtesten. Von seinen sehr zahlreichen Schülern sind zu erwähnen der durch eine große Zahl von Arbeiten in Venetianer Kirchen vertretene Alessandro Vittoria aus Trient (1525—1608), dessen eigenes Grabmal mit seiner Büste in San Zaccaria von besonders glücklicher Gestaltung ist, und der Veroneser Girolamo Campagna, der in der noch merkwürdig würdevollen Verkündigung am Pal. del Consiglio seiner Vaterstadt, dann einer Reihe von Gruppen in Venetianer Kirchen, besonders aber in der Porträtfigur des Dogen Loredan an dessen Grabmal in S. Piero und Paolo edle Formen und hohe Ausdrucksfähigkeit verbindet.

§ 26. Michelangelo.

Der Mann jedoch, der in ganz anderem Maße als die sämtlichen Vorgenannten nicht nur der Plastik, sondern auch Malerei und Baukunst seiner und der nachfolgenden Zeit den Stempel seiner allgewaltigen Persönlichkeit aufdrückte, war Michelangelo Buonarrotti (1475—1564). Nicht nur durch die meisterliche Beherrschung aller Zweige der bildenden Kunst, sondern durch die niemand vor ihm und nach ihm inne-

wohnende Kraft, durch Einsetzen seiner gewaltigen Persönlichkeit einen neuen Stil zu schaffen, ragt er über seine sonst vielfach hochbedeutenden Zeitgenossen und fast alle Künstler jeder Zeiten weit hinaus. Als seine Jugendwerke — zunächst war er ausschließlich bildhauerisch thätig — sind zu nennen das Flachrelief der Madonna an der Treppe und der Kentaurenkampf im Museum Buonarrotti und zwei 1494 entstandene Statuetten (knieender Engel und hl. Petronius an der Arca (Schrein) des hl. Dominicus) in Bologna. Sie zeigen in der gewaltigen breiten Körperbildung mit kleinen Köpfen, den herrlich bewegten Gliedmaßen, schon ganz die Eigenart des Meisters, die gleichsam mühsam verhaltene Glut des Lebens, die das Charakteristische seiner Darstellungsweise ist. 1495, vor der ersten Uebersiedlung nach Rom, entstand der allerdings nicht sicher beglaubigte Giovannino im Berliner Museum und der von den Zeitgenossen als antikes Werk bewunderte schlafende Amor. In Rom entstanden der trunkene Bacchus (Nationalmuseum in Florenz), ein nicht anziehendes Motiv, aber von meisterhafter Behandlung, und die edle Gruppe der Beweinung Christi in St. Peter zu Rom. Nach Florenz zurückgekehrt, widmete er sich mit Feuereifer der Bearbeitung der Kolossalstatue des jugendlichen David (jetzt in der Akademie; Taf. 16). Dank ihrer außerordentlichen Naturwahrheit, der durchaus plastischen Auffassung und einer durch die finstere Schwermut der späteren Werke des Meisters noch nicht beeinträchtigten edlen Schönheit, ist sie trotz ihrer monumentalen Wucht eine der liebens-

Tafel 16. **Michelangelo, der jugendliche David.** Akademie zu Florenz.

würdigsten Schöpfungen Michelangelos. In dieselbe Zeit fallen zwei Madonnenreliefs, die allerdings wie die Mehrzahl seiner Werke überhaupt der völligen Vollendung entbehren; beide (das eine in der Akademie zu London, das andere im Nationalmuseum zu Florenz) sind rund; beide zeigen, obgleich in der Stimmung wesentlich verschieden, eine herrliche Frauengestalt als Madonna, mit Jesus und dem Johannesknaben. Im März 1505 berief Papst Julius II. den Künstler zur Herstellung eines großen Prachtgrabdenkmals für sich selbst in St. Peter nach Rom. Die Entwürfe für diese Arbeit, die Michelangelo als sein Lebenswerk ansah, mußten durch widrige Verhältnisse immer mehr reduziert werden, und dieser Umstand war der Hauptgrund der getäuschten Lebenshoffnung des leidenschaftlichen Meisters, die sich so tragisch in der nur leicht verhaltenen, tiefen Schwermut der ferneren Werke ausspricht. Das 1545 in San Pietro a Vincoli aufgestellte Denkmal ist nur ein Schatten dessen, was Michelangelo in der Seele trug. Dort sind nur der von innerer Leidenschaft durchglühte weltberühmte sitzende Moses und die weit geringeren Figuren von Lea und Rahel seine eigenhändige Arbeit. Die Gruppe des Sieges im Florentiner Nationalmuseum, vier kaum begonnene Kolossalfiguren im Giardino Boboli daselbst, und die herrlichen „Sklaven" im Louvre zu Paris sind weitere Teile aus dem nicht zur Ausführung gekommenen Entwurf. Gleich am Anfang seines römischen Aufenthalts hatte Michelangelo auch den Auftrag für ein Standbild Julius II. für Bologna er-

halten. Leider blieb dieses Bronzewerk nur kurze Zeit bestehen. Die zweite große plastische Aufgabe, die dem Künstler noch 1525 in seiner Heimat Florenz zufiel, die plastische Ausschmückung der Mediceergräber in San Lorenzo, kam ebenfalls nur teilweise zur Ausführung. Er vollendete nur die beiden Grabmäler von Lorenzo und Giuliano de' Medici und die Statue der Madonna. Ueber den Sarkophagen in einer Wandnische sind in wenig porträtmäßiger Auffassung die sitzenden Figuren der Verstorbenen in antiker Rüstung angebracht, auf den kühn gebildeten Sarkophagen ruhen je zwei nackte allegorische Gestalten, Tag und Nacht, Morgen und Abend. In den kühnsten, ja gezwungensten Stellungen beweist der Meister seine unerhörte Kenntnis des menschlichen Körpers, es sind nicht Menschenleiber gewöhnlichen Schlages, sondern übermenschliche Bildungen mit tiefem, geheimnisvollem Zauber umgeben, ein Geschlecht, das der unermeßlich tiefen Seele eines Michelangelo seine Geburt verdankt. Ebenfalls nur im Rohen gearbeitet ist die Statue des Matthäus in der Akademie zu Florenz für eine nicht zur Ausführung gekommene Reihe von zwölf Apostelstatuen, für den Florentiner Dom bestimmt, ebenso der Apollo im Nationalmuseum zu Florenz. Ein Akt von höchster Vollendung, dabei edler-vornehmer Ruhe, ist die Christusstatue in der Minerva zu Rom (wurde 1521 vollendet). Der späteren Zeit gehört die außerordentlich charakteristische Brutusbüste und zwei Exemplare der Kreuzabnahme an, die eine, völlig verhauene, nur in wenigen Teilen vollendete, aber

eben in diesen Teilen um so bewunderungswürdiger, im Pal. Rondanini zu Rom, die andere im Chor des Florentiner Doms, zeigt den Meister nochmals zu der maßvollen Schönheit seiner früheren Periode zurückgekehrt.

§ 27. Das Barock und Bernini.

Michelangelo hat auf die gesamte Kunst, nicht nur die Plastik seiner Zeit und aller Kulturvölker den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt, die Fortsetzung seiner gedanklich und formal ins Kolossale strebenden Richtung mußte bald zum krassesten Manierismus führen. Von den von ihm beeinflußten gleichzeitigen Bildnern wurde eine Anzahl schon vor ihm genannt, seine eigentlichen Nachahmer stehen der gewaltigen künstlerischen Persönlichkeit des Meisters gegenüber wie Zwerge da. Zunächst ist hier sein Konkurrent und heftiger Gegner Baccio Bandinelli (1493—1560), der gegen den eigenen Willen zum Nachahmer wird, zu nennen. Die als Gegenstück zum David geschaffene Kolossalgruppe des Herkules und Kakus vor dem Florentiner Rathaus erscheint nüchtern und phantasielos in Auffassung und Komposition, ebenso die wenig individuellen Figuren von Adam und Eva im Nationalmuseum; von seinen sonstigen zahlreichen Arbeiten sind die tüchtigsten das Marmormonument des Giovanni de' Medici vor San Lorenzo zu Florenz, wo der Charakter des Dargestellten im Denkmal treffend Ausdruck findet, und die in einem trefflichen Reliefstil gearbeiteten Apostel und Propheten an den Chorschranken des Florentiner

Doms. Zu den hervorragenden Bronzebildnern der Zeit gehört auch der berühmte Benevenuto Cellini mit der trefflichen Perseusstatue (Taf. 17) in der Loggia de' Lanzi zu Florenz und besonders in seinen ausgezeichneten Bronzebüsten (z. B. des Herzogs Cosimo im Florentiner Nationalmuseum).

Neue Elemente treten zunächst am Ende des 16. Jahrhunderts an die italienische Plastik heran in den nach Italien wandernden Niederländern, die überhaupt für ganz Europa im 17. Jahrhundert die Führung beanspruchen. Der erste, der sich rasch in Italien acclimatisierenden Meister ist Giovanni da Bologna (Jean Boulogne aus Douay, 1524 bis 1608). Von 1553 an war er hauptsächlich im Dienst der Mediceer in Florenz thätig. Von seinen Fürstenstandbildern ist die Reiterstatue Cosimo I. auf der Piazza della Signoria von edel vornehmer Wirkung, von seinen Gruppen ist der Raub der Sabinerinnen (Marmor) in der Loggia de' Lanzi neben dem schwebenden Merkur, der zu den klassischen Leistungen der Renaissanceskulptur gehört, die bekannteste. Von seiner hervorragenden dekorativen Begabung legen die im Aufbau wie der plastischen Durchführung gleich vortrefflichen Brunnen Zeugnis ab, so der Neptunsbrunnen zu Bologna, zwei Brunnen im Giardino Boboli zu Florenz und einer mit einer badenden Venus im Park der Villa Petraja bei Florenz.

In diesen Künstlern der Spätzeit des 16. Jahrhunderts waren noch einmal rein plastische Rücksichten auf Schönheit des Linienflusses der einzelnen Fi-

Tafel 17. **Benvenuto Cellini, Perſeus.** Loggia de'Lanzi zu Florenz.

gur und abgeschlossene Wirkung zur Geltung gekommen, das Barocke setzte an ihre Stelle die unumschränkte Herrschaft des Malerischen. Der Mann, der die italienische Skulptur auf der von Michelangelo schon angedeuteten Bahn ihrem inhaltlichen wie formalen Gehalte nach dem raschen Niedergang zuführte, war der fast überreich begabte, aber ganz in den Fehlern seiner Zeit steckende Lorenzo Bernini. Unter ihm und durch ihn wird die Plastik, die zahlreichere Werke als je schafft, immer mehr eine rein dekorationsmäßige, effekthascherische, wenn auch zunächst noch mit unendlicher technischer Virtuosität ausgestattete Kunst, die bald im Dienst der Architektur, bald aber auch im Zusammenhang mit der umgebenden Landschaft (im weitesten Sinne) zu wirken versucht.

Die Sucht, das Wirkliche darzustellen, das Streben, selbst die Einzelfigur im Moment der Handlung wiederzugeben, war von vornhinein unplastisch. Der Versuch, innere Erregung durch äußerliche Mittel wiederzugeben, mußte notwendig zu Uebertreibung der Formen, karikierten Muskeldarstellungen beim männlichen, weichliche Ueppigkeit beim weiblichen Geschlecht führen. Der geistige Inhalt der Bildwerke ist wie der der ganzen Zeit der pomphaften Außenerscheinung gegenüber verschwindend gering. Unerhörte Pracht des Materials und technische Kunststückchen mußten für diesen Mangel entschädigen. Erscheinen bei Bernini und seinen zahlreichen Nachfolgern und Nachbetern Reliefs und Einzelfiguren nach dem eben Gesagten sehr geringwertig, so gilt dies weniger von den allerdings auch ganz nach malerischen Ge-

sichtspunkten angeordneten dekorativen großen Kompositionen, zu denen beispielsweise die Prachtgräber sich erweitern. Die Gesamtwirkung von Architektur und Plastik läßt hier die Schwächen bedeutend weniger hervortreten. Vorzüglich blühen zwei Zweige der plastischen Darstellung, die als Erbteil der Renaissance weiterzuwirken scheinen, die Porträtplastik und die Kinderdarstellung, die Putten, die für den Manierismus, der sonst herrschte, keinen Platz ließen. Von der großen Zahl der Werke, mit denen Bernini Rom unter sechs Päpsten seinen künstlerischen Stempel aufdrückte, seien hier nur die hauptsächlichsten erwähnt. Zunächst der lüstern aufgefaßte „Raub der Proserpina" (Villa Borghese) und die ganz theatralische Reiterfigur Constantins in der Vorhalle von St. Peter. Seine Heiligenfiguren auf der Engelsbrücke, den von ihm geschaffenen Colonnaden von St. Peter, an den Façaden von St. Peter und am Lateran können durch ihr ekstatisches Wesen nur abstoßend wirken. Höchstens die gute Silhouette, die sie beispielsweise auf einer Attika stehend aufweisen, vermag zu ihren Gunsten zu sprechen. Besonders beliebt waren natürlich Darstellungen von Gruppen des Martyriums und Todes. Oft vermag Bernini hier wahres Gefühl durchblicken zu lassen, geradezu verwerflich aber wird er in historischen Darstellungen, wie der berühmten und berüchtigten hl. Therese in Sa. Maria della Vittoria zu Rom. Von den Grabmälern seien das Urbans VIII. und das Alexanders III. in St. Peter erwähnt, in denen bezeichnenderweise der Tod

als Skelett eine handelnde Rolle einnimmt. Von den gleichzeitigen und nachfolgenden, vorzugsweise in Italien thätigen Meistern verdienen nur einige wenige in dem vorliegenden Rahmen Erwähnung. Verhältnismäßig ruhig erscheinen noch Stefano Maderna, beispielsweise in der Darstellung der Leiche der hl. Cäcilia (S. Cecilia, Rom) und François Duquesnoy aus Brüssel („il Fiammingo“), dessen berühmtestes Werk, die hl. Susanna (Sa. Maria di Loretto zu Rom) wahrhaftige und gefühlvolle Saiten anschlägt.

Der Verfall dauerte nun unaufhaltsam bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts fort. Gegen die zur Alleinherrschaft gelangte Unnatur und Verschrobenheit vermochte, nicht zum wenigsten durch Winkelmanns gleichzeitiges Auftreten unterstützt, eine Rückkehr zu den Vorbildern der Antike ein Mittel bilden, die die Brücke abgeben sollte zu einer richtigen natürlichen Auffassung. Der Reformator der italienischen Plastik ist Antonio Canova (1757—1822) gewesen, der allein aus der Antike die Anregung zu seinen Werken schöpfend, doch noch oft an dem Manierismus der vorgegangenen und gleichzeitigen Epoche kleben bleibt. In seinen Einzelfiguren wie Gruppen, wo er jugendliche Weiblichkeit schildert, wie der Hebe (Berliner Museum), der Psyche (Münchener Residenz), seine an die mediceische anknüpfenden Venusdarstellungen, die drei Grazien (Florenz, Pal. Pitti), Musen und Tänzerinnen, verfällt er in eine unangenehme Süßlichkeit; kräftiger wirken schon seine Männergestalten, wie Paris (Münchener Glyptothek), Mars und

Venus, Theseus (Wien), Perseus (Rom, Belvedere), allein hier ist er leicht zur Uebertreibung ins Rohe hin geneigt. Seine gelungensten Werke sind unstreitig seine großen Grabdenkmäler, die durch echt plastische Auffassung bei sorgsam gegliedertem Aufbau eine völlig neue Zeit verkünden. Hier sind vor allem zu nennen das Grabmal Clemens XIV. (1782) in S. Apostoli zu Rom, dann das Benedikt XIII. (1792) in St. Peter, das in der knieenden Figur des Verstorbenen, den mächtig monumentalen Löwen als Grabeswächtern und den allegorischen Figuren zu den besten Schöpfungen aller Zeiten zu rechnen ist.

---

7. Kapitel.

Deutschland. XV.—XIX. Jahrhundert.

§ 28. Die Blütezeit der deutschen Plastik am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

Die zweite Blütezeit der deutschen Bildhauerei fällt zeitlich ungefähr zusammen, nur um einige Decennien später einsetzend, mit jener in Italien. Sie geht mit ihr parallel, hat aber sonst nichts mit ihr gemein. Sie wurzelt in der Gotik, und wenn sie sich zum Beschluß aus den Banden losreißt und ebenso wie die Malerei durch Dürer, durch Peter Vischer eine völlig freie Kunst wird, so vollzieht sich dieser Umschwung doch in Deutschland viel unbewußter, stiller.

Der Schwerpunkt der Darstellung auch dieser Periode ruht noch immer auf rein mittelalterlicher, fast allein dem religiösen Gebiet entnommener Grundlage; nicht künstlerische Form, sondern gefühlvoller Inhalt stehen im Vordergrund.

Bis zum Ende der vorliegenden Periode steht die deutsche Skulptur noch ebenso wie die Malerei fast völlig im Dienst der Kirche, religiöse Darstellungen und Grabmonumente bilden ihre einzigen Objekte; erst Peter Vischer und seine Nachfolger treten etwas aus diesem eng begrenzten Kreis heraus. Durch die Lostrennung von der Architektur ging der Skulptur allerdings mit Ausnahme eines Teiles der Grabdenkmalplastik der monumentale Zug gänzlich verloren, dafür trat ein der ganzen Zeit gemeinsames, freilich vorerst noch recht schüchternes Bestreben, die Natur genauer zu erkennen und wiederzugeben. Die Individualisierung der dargestellten Persönlichkeiten macht entschieden die größten Fortschritte; darunter leidet sogar oft der an und für sich nicht große Gehalt an formaler Schönheit. Der menschliche Körper bleibt freilich bis zum Jahre 1500 noch ein Buch mit sieben Siegeln, bis die von jenseits der Alpen kommende Strömung auch in Deutschland die letzten Bande sprengt. Was der Behandlung des menschlichen Körpers an Liebe und Sorgfalt zunächst zu wenig zugewandt wird, das kommt der Gewandung, dem Beiwerk in oft nur zu reichem Maße zu gute.

Im allgemeinen liegen die Vorzüge der deutschen Plastik dieser Zeit viel weniger in erhabener Größe, dramatischer Bewegung, hoher Formvollendung oder

Venus, Theseus (Wien), Perseus (Rom, Belvedere), allein hier ist er leicht zur Uebertreibung ins Rohe hin geneigt. Seine gelungensten Werke sind unstreitig seine großen Grabdenkmäler, die durch echt plastische Auffassung bei sorgsam gegliedertem Aufbau eine völlig neue Zeit verkünden. Hier sind vor allem zu nennen das Grabmal Clemens XIV. (1782) in S. Apostoli zu Rom, dann das Benedikt XIII. (1792) in St. Peter, das in der knieenden Figur des Verstorbenen, den mächtig monumentalen Löwen als Grabeswächtern und den allegorischen Figuren zu den besten Schöpfungen aller Zeiten zu rechnen ist.

---

7. Kapitel.

Deutschland. XV.—XIX. Jahrhundert.

§ 28. Die Blütezeit der deutschen Plastik am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

Die zweite Blütezeit der deutschen Bildhauerei fällt zeitlich ungefähr zusammen, nur um einige Decennien später einsetzend, mit jener in Italien. Sie geht mit ihr parallel, hat aber sonst nichts mit ihr gemein. Sie wurzelt in der Gotik, und wenn sie sich zum Beschluß aus den Banden losreißt und ebenso wie die Malerei durch Dürer, durch Peter Vischer eine völlig freie Kunst wird, so vollzieht sich dieser Umschwung doch in Deutschland viel unbewußter, stiller.

Der Schwerpunkt der Darstellung auch dieser Periode ruht noch immer auf rein mittelalterlicher, fast allein dem religiösen Gebiet entnommener Grundlage; nicht künstlerische Form, sondern gefühlvoller Inhalt stehen im Vordergrund.

Bis zum Ende der vorliegenden Periode steht die deutsche Skulptur noch ebenso wie die Malerei fast völlig im Dienst der Kirche, religiöse Darstellungen und Grabmonumente bilden ihre einzigen Objekte; erst Peter Vischer und seine Nachfolger treten etwas aus diesem eng begrenzten Kreis heraus. Durch die Lostrennung von der Architektur ging der Skulptur allerdings mit Ausnahme eines Teiles der Grabdenkmalplastik der monumentale Zug gänzlich verloren, dafür trat ein der ganzen Zeit gemeinsames, freilich vorerst noch recht schüchternes Bestreben, die Natur genauer zu erkennen und wiederzugeben. Die Individualisierung der dargestellten Persönlichkeiten macht entschieden die größten Fortschritte; darunter leidet sogar oft der an und für sich nicht große Gehalt an formaler Schönheit. Der menschliche Körper bleibt freilich bis zum Jahre 1500 noch ein Buch mit sieben Siegeln, bis die von jenseits der Alpen kommende Strömung auch in Deutschland die letzten Bande sprengt. Was der Behandlung des menschlichen Körpers an Liebe und Sorgfalt zunächst zu wenig zugewandt wird, das kommt der Gewandung, dem Beiwerk in oft nur zu reichem Maße zu gute.

Im allgemeinen liegen die Vorzüge der deutschen Plastik dieser Zeit viel weniger in erhabener Größe, dramatischer Bewegung, hoher Formvollendung oder

Venus, Theseus (Wien), Perseus (Rom, Belvedere), allein hier ist er leicht zur Uebertreibung ins Rohe hin geneigt. Seine gelungensten Werke sind unstreitig seine großen Grabdenkmäler, die durch echt plastische Auffassung bei sorgsam gegliedertem Aufbau eine völlig neue Zeit verkünden. Hier sind vor allem zu nennen das Grabmal Clemens XIV. (1782) in S. Apostoli zu Rom, dann das Benedikt XIII. (1792) in St. Peter, das in der knieenden Figur des Verstorbenen, den mächtig monumentalen Löwen als Grabeswächtern und den allegorischen Figuren zu den besten Schöpfungen aller Zeiten zu rechnen ist.

---

7. Kapitel.

Deutschland. XV.—XIX. Jahrhundert.

§ 28. Die Blütezeit der deutschen Plastik am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

Die zweite Blütezeit der deutschen Bildhauerei fällt zeitlich ungefähr zusammen, nur um einige Decennien später einsetzend, mit jener in Italien. Sie geht mit ihr parallel, hat aber sonst nichts mit ihr gemein. Sie wurzelt in der Gotik, und wenn sie sich zum Beschluß aus den Banden losreißt und ebenso wie die Malerei durch Dürer, durch Peter Vischer eine völlig freie Kunst wird, so vollzieht sich dieser Umschwung doch in Deutschland viel unbewußter, stiller.

Der Schwerpunkt der Darstellung auch dieser Periode ruht noch immer auf rein mittelalterlicher, fast allein dem religiösen Gebiet entnommener Grundlage; nicht künstlerische Form, sondern gefühlvoller Inhalt stehen im Vordergrund.

Bis zum Ende der vorliegenden Periode steht die deutsche Skulptur noch ebenso wie die Malerei fast völlig im Dienst der Kirche, religiöse Darstellungen und Grabmonumente bilden ihre einzigen Objekte; erst Peter Vischer und seine Nachfolger treten etwas aus diesem eng begrenzten Kreis heraus. Durch die Lostrennung von der Architektur ging der Skulptur allerdings mit Ausnahme eines Teiles der Grabdenkmalplastik der monumentale Zug gänzlich verloren, dafür trat ein der ganzen Zeit gemeinsames, freilich vorerst noch recht schüchternes Bestreben, die Natur genauer zu erkennen und wiederzugeben. Die Individualisierung der dargestellten Persönlichkeiten macht entschieden die größten Fortschritte; darunter leidet sogar oft der an und für sich nicht große Gehalt an formaler Schönheit. Der menschliche Körper bleibt freilich bis zum Jahre 1500 noch ein Buch mit sieben Siegeln, bis die von jenseits der Alpen kommende Strömung auch in Deutschland die letzten Bande sprengt. Was der Behandlung des menschlichen Körpers an Liebe und Sorgfalt zunächst zu wenig zugewandt wird, das kommt der Gewandung, dem Beiwerk in oft nur zu reichem Maße zu gute.

Im allgemeinen liegen die Vorzüge der deutschen Plastik dieser Zeit viel weniger in erhabener Größe, dramatischer Bewegung, hoher Formvollendung oder

schönheitsvoller Grazie, wie dies in Italien der Fall ist, sondern in dem sinnigen Eingehen auf alle Regungen der menschlichen Seele. Die Form tritt zurück hinter dem, was diese ein wenig kleinbürgerlichen, ganz aus dem deutschen Wesen hervorgegangenen Arbeiten zu uns sprechen über menschliches Fühlen und Leiden in einer so innigen, nicht mißzuverstehenden Sprache.

Nach ihrer lokalen Verteilung sind die oberdeutsche und die niederdeutsche Gruppe zu unterscheiden. Die erstere zerfällt in die fränkische, die bayerische und die schwäbische Schule mit ihren Abzweigungen, die zweite in die niederrheinische, die Schule von Schleswig und der Ostseelande, und endlich die sächsische. Den Vorrang kann billig, wie in der Malerei durch Dürer, Franken und an erster Stelle Nürnberg mit seinen drei großen Meistern Veit Stoß, Adam Krafft und Peter Vischer beanspruchen, dem Unterfranken in Tilman Riemenschneider einen Namen von gleich gutem Klang an die Seite zu setzen vermag. In Nürnberg war schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts eine Reihe freilich nur dem Namen nach bekannter Bildhauer in Stein und Holz thätig, welche die Blütezeit der Kunst vorbereiteten. Die Kirchen Nürnbergs, die Figuren an den Häuserecken, sowie das germanische Museum bieten eine Menge von Beispielen.

Kurze gedrungene Figuren sind es zumeist, mit oft übertrieben knitteriger Gewandbehandlung, vielfach nicht sehr geschickt bewegt, aber mit einem entschieden naturalistischen Zug. Die letzten Decennien bringen dann in den zahlreichen Altarwerken, die aus der Werkstätte Michel

Wolgemuts und verwandten Ateliers hervorgingen, den Abschluß der Richtung. Als Hauptwerke dieser Gattung mögen der Mittelschrein des Zwickauer Altars mit Maria nebst vier jugendlichen weiblichen Heiligen in Lebensgröße, während auf den Flügeln zwei weitere jugendliche Heiligengestalten, an der Staffel die Holzfiguren Christi und der Apostel angebracht sind, der Hersbrucker Altar (im germanischen Museum), Maria, zwischen den vier Kirchenvätern in lebensgroßen Figuren, und der Altar der Hallerschen Kreuzkapelle mit der trefflichen, würdig und groß aufgefaßten Kreuzabnahme (sieben Personen) in fast lebensgroßen Figuren aufgeführt sein. Treffliche Bildhauerarbeiten dieser Richtung enthalten ebenso ein kleinerer Altar mit der reizenden Vermählung der hl. Katharina mit dem Jesuskind (germanisches Museum) und zwei ebenfalls aus der Wolgemutschen Werkstatt hervorgegangene Altäre, der Rochus- und der Katharinenaltar in der Lorenzkirche. Sebaldus-, Frauen- und Egydienkirche weisen für diese Periode noch manches schätzbare Material auf. Noch fehlt aber der beseelende dramatische Zug diesen wohl kindlich innigen, zuweilen auch etwas kecken Arbeiten.

Dieser erscheint erst mit Veit Stoß, einer der interessantesten Erscheinungen der deutschen Kunstgeschichte; trotz seines im Leben nichts weniger denn unbescholtenen Charakters — mit knapper Not entging er der Todesstrafe wegen Urkundenfälschung — spricht aus seinen Werken eine großartige Empfindung, eine bis dahin noch nicht verzeichnete feine Erkenntnis aller

Gemütsphasen, verbunden mit einer glänzenden Beherrschung der Technik seiner Kunst, die durch Hervorheben gerade der letzteren Seite sogar bisweilen an das Manierierte streift. Geboren gegen 1440, lernen wir ihn zuerst durch seine Krakauer Thätigkeit kennen (1477—1496). Seine erste dortige Arbeit war der Marienaltar für die Frauenkirche (1477—84). Vom für dieselbe Kirche gefertigten Stanislausaltar haben sich nur sechs Reliefs mit Scenen aus dem Leben des hl. Stanislaus erhalten. Gegen das Ende seiner polnischen Thätigkeit, die ihm unter anderem das Ehrenbürgerrecht von Krakau eintrug, schuf er das als Hochgrab unter einem reichen Baldachin ausgeführte Monument des Königs Kasimir IV. in der Kreuzkapelle der Kathedrale. Die Ausführung in rotem Marmor ist von dem Passauer Künstler Jörg Huber. 1497 kehrte Veit Stoß nach Nürnberg zurück, wo er auch hochbetagt 1533 starb.

Als dort entstandene Hauptwerke sind zu nennen der Englische Gruß (Verkündigung) in der Lorenzkirche, 1518 von Anton Tucher gestiftet. In der Mitte Maria und Engel, oben Gott Vater, umgeben von einer Menge reizender kleiner Engel. Die Hauptdarstellung umgiebt ein Kranz von Rosen, in dem kleine Rundbilder aus dem Marienleben eingefügt sind. Die beiden Hauptgestalten mit ihrem imposanten, wallenden Faltenwurf stellen das schönste Werk des Meisters dar. Im germanischen Museum befindet sich ein Rosenkranz. In der Mitte innerhalb des Rosenkranzes um ein Kreuz gruppiert Halbfiguren von Heiligen, darunter eine Darstellung des jüngsten Gerichts;

Tafel 18. **Veit Stoß, Marienfigur von des Künstlers Hause.**
Germanisches Museum zu Nürnberg.

den viereckigen Rahmen bilden dreißig Darstellungen (sieben, jetzt durch Figuren der Nothelfer, ebenfalls von Veit Stoß, ersetzt, im Berliner Museum) aus dem neuen Testament. Die letzteren, in knapper trefflicher Komposition, sind voller Leben, wenn auch die oft nicht der Situation angepaßte unruhige Gewandbehandlung stört. Die Ausführung ist flott und etwas flüchtig. Aehnlichen Charakter zeigen drei neutestamentliche, möglicherweise von Adam Kraft in Stein ausgeführte biblische Scenen im Chor der Sebalduskirche aus dem Jahre 1499. Von den den Stoß zugeschriebenen Kreuzigungsgruppen seien die vollständige im Chor der Sebalduskirche erwähnt, Maria und Johannes in der Jakobskirche. Meisterwerke in Auffassung und in manchen Einzelheiten der Darstellung des Christuskörpers sind die Cruzifixe in der Lorenzkirche (Hochaltar) und im germanischen Museum aus dem hl. Geistspital. Derselben späteren Lebenszeit des Künstlers gehört die etwas eckige, aber tiefergreifende große Pietà der Jakobskirche an. Eine kleinere, ausnahmsweise sehr anmutige Arbeit bildet die Madonna vom eigenen Hause des Meisters (germanisches Museum, Taf. 18). Ganze Altarwerke besitzt seine Vaterstadt von dem Künstler nicht mehr; wohl aber Bamberg in dem bezeichneten (1523) Altar der oberen Pfarrkirche, der als Hauptdarstellung im Schrein die Anbetung der Hirten enthält und die zwar nicht urkundlich beglaubigten, aber alle charakteristischen Merkmale Veit Stoß' an sich tragenden Reliefs an dem von Wohlgemut gelieferten Altar der Pfarrkirche zu Schwabach.

Ob die Ausführung des von Albr. Dürer gezeichneten Rahmens des Dreifaltigkeitsbildes (germanisches Museum) auf Veit Stoß zurückzuführen ist, muß dahingestellt bleiben. Neben Veit Stoß als erstem waren in Nürnberg noch eine Reihe anderer Holzbildhauer thätig, deren Namen wir nicht kennen. Als besonders hervorragend und Stoß ebenbürtig zeigt sich der Meister der sogenannten „Nürnberger Madonna", die von einem so reinen Schönheitsgefühl getragen ist, wie wohl kein Werk der gleichzeitigen Plastik, und wohl auch der schönen Pietà in der Jakobskirche.

Was Veit Stoß für die Holzbildhauerei, das ist sein wenig jüngerer Genosse Adam Kraft für die Nürnberger Steinplastik gewesen. Ist bei Veit Stoß der Zusammenhang mit der mittelalterlichen Kunst nur noch ein rein äußerlicher, formaler, so steht Kraft fast noch ganz auf dem Boden der Gotik; nur zeitweise kommt die in seinen Werken liegende neue, freiere und realistische Kunst recht zum Vorschein. Sein erstes bekanntes Werk sind die von der Stadt zum Kirchhof St. Johannis führenden Kreuzwegstationen. Die Komposition ist ruhig und würdevoll, manchmal etwas gedrängt, die Köpfe mit vielem Ausdruck (leider sind die Originale sehr verdorben), die Figuren kurz gedrungen, der Faltenwurf ruhig, ohne die modischen Knitterfalten (Taf. 19). Einen ähnlichen Kreuzweg schuf Adam Kraft auch für Bamberg. Sein zweites Werk ist die außen am Chor der Sebalduskirche befindliche Schreyersche Familiengruft vom Jahre 1492. Dargestellt ist auf drei zwischen zwei Strebepfeilern

Tafel 19. **Adam Krafft, Kreuzſchleppung,** aus den ſieben Kreuzwegſtationen zu Nürnberg.

liegenden Wänden in fast ganz freiem Relief Kreuzschleppung, Grablegung und Auferstehung mit landschaftlichem Hintergrund. Die fromme Gefühlswärme und peinlich saubere Ausführung hebt über manche künstlerische Mängel des großartig gedachten Werkes weg. Seinen Hauptruhm verdankt der Meister dem in den Jahren 1493—1500 ausgeführten Sakramentshäuschen der Lorenzkirche. In vielen Stockwerken erhebt sich das bewundernswerte Werk zu einer Höhe von mehr als 19 Metern. Wohl hat sich bei dem Aufbau der Meister über die Gesetze der Statik hinweggesetzt und die Formen der auslebenden Gotik in barockster Weise verwendet, trotzdem ist auch die architektonische Komposition so klar und graziös und mit den in der geschmackvollsten Weise in sie eingewobenen figuralen Teilen ein so harmonisches Ganzes, daß das Werk in der deutschen Kunst nicht seinesgleichen zählt. Den unteren Umgang trägt der Meister selbst knieend mit zweien seiner Gesellen. Die vornehm ruhige, dabei bescheidene künstlerische Art Kraffts reißt ebenso zur Bewunderung hin, wie die eminente technische Geschicklichkeit, deren er zur Herstellung bedurfte.

Der großen Grablegung auf dem Johanniskirchhof dürfte nur ein Entwurf von Adam Krafft zu Grunde liegen; vor ihrer Vollendung (1508) starb der Meister (1507). Von einer Reihe kleiner in Nürnberg ihm zugeschriebener Werke sei die reizvolle, ganz menschlich aufgefaßte, aber neuerdings barbarisch übermalte Madonna am Haus „zum gläsernen Himmel", ein ausgezeichnetes Hochrelief, „der heilige Georg

zu Pferd", das ganz dürerischen Schwung zeigt, erwähnt, und von den drei Grabmälern für die Familien Peringsdorffer, Rebeck und Landauer, die sämtlich die Krönung Mariä zum Hauptgegenstand haben, dürfte das der Rebeck, jetzt in der Frauenkirche, das gelungenste sein.

Die erste Stelle unter den Nürnberger Plastikern nimmt aber unstreitig der Rotgießer Peter Vischer ein, der Schöpfer des berühmtesten deutschen Bildwerks der Epoche, des Sebaldusgrabes. Die Reihe der Werke, die aus seiner Gießhütte hervorgingen, wo er mit seinen Söhnen Hermann, dem jüngeren Peter und Hans Vischer thätig war, in einem Zeitraum von fast vierzig Jahren, ist eine überaus große. Der Anteil, den seine Söhne an den einzelnen Aufträgen hatten, läßt sich zudem schwer entscheiden. Er lieferte weit über die Grenzen seines engeren Vaterlandes, ja ins Ausland, Polen, Arbeiten. Neben der großen Anzahl von Grabplatten mit mehr oder minder reichem, dekorativem Schmuck für den Dom zu Bamberg und Würzburg, Dom zu Meißen, Dom zu Breslau, Dom zu Regensburg, Stiftskirche zu Aschaffenburg, Kirche zu Römhild, Dom zu Krakau seien hier nur seine Hauptwerke erwähnt.

Das erste derselben ist das laut der Inschrift 1495 von Peter Vischer vollendete Hochgrab des Erzbischofs von Magdeburg, Ernst von Sachsen in der Annakapelle des dortigen Domes. Der Erzbischof, in vollem Ornate, ruht in lebensgroßer Freifigur auf dem Unterbau, die Füße auf einen

Löwen setzend, das Haupt von einem reichen gotischen Baldachin bekrönt; neben der Figur sind auf den Ecken die vier Apostelsymbole angebracht. An der Tumba sind in gotisch dekorierten Nischen zwischen Wappen Bronzestatuetten der zwölf Apostel und die beiden Schutzpatrone der Dome von Magdeburg und Halberstadt, Mauritius und Stephanus, aufgestellt. Die Ausführung ist ebenso meisterhaft als der Entwurf; die merkwürdigerweise stehend gedachte Porträtfigur ist voll Leben; die Apostelfiguren sind großzügig und trotz des kleinen Maßstabes wahrhaft monumental gedacht. Das zweite große Werk ist das bronzene Gehäuse für den hundert Jahre früher gefertigten silbernen Sarg des hl. Sebald in der ihm geweihten Kirche zu Nürnberg. Die Ausführung des einzig dastehenden Denkmales erforderte allerdings mit Unterbrechungen die Zeit von 1507—1519. Der Sarkophag steht auf einem Untersatz, dessen Langseiten Reliefs aus der Legende des Heiligen zieren. An den Schmalseiten steht die Statuette desselben und diejenige des Verfertigers, eine echte deutsche Handwerkerfigur. Ueber dem Sarg wölbt sich auf acht schlanken köstlich profilierten Säulen ein dreiteiliger Baldachin, aus romanisierenden Kuppeln gebildet. Auf der mittleren steht das Jesuskind mit der Weltkugel. An den Pfeilern die herrlich gebildeten ½lebensgroßen Standbilder der Apostel; auf Postamenten über den Pfeilern die kleineren der Propheten. Zwischen Pfeilern erheben sich reiche Kandelaber; der reiche dekorative Teil ist übersät mit Fabelwesen und Gestalten der heidnischen und christlichen Mythologie.

Wohl ist das Ganze ein Stilgemisch von Formen der Gotik und italienischen Renaissance; aber ein so harmonisch verschmolzenes und in allen, auch seinen kleinsten Teilen der einheitlichen Wirkung angepaßtes, daß diese Mischung kaum zum Bewußtsein kommt. Das Figürliche ist durchwegs von einer edlen Vollendung, wie es die deutsche Plastik vor und nachher kaum wieder geschaffen hat.

Während der Pausen in der Arbeit arbeitete, wie neuerdings nachgewiesen wurde, Peter Vischer zwei der schönsten Standbilder, in den das Grabmal des Kaisers Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck flankierenden Statuenreihen die Könige Theodorich und Arthur von England (Taf. 20). Von einem weiteren Hauptwerke seines Lebens, das ihn in voller Beherrschung der Renaissanceformen zeigt, dem für die Fuggerkapelle in Augsburg bestimmten, dann im Rathaussaal zu Nürnberg bis 1806 aufgestellten Bronzegitter, geben nur noch Abbildungen eine schwache Vorstellung. Von der Reihe seiner kleineren Epithaphien verdient wegen seiner an italienischen Formenadel gemahnenden Komposition dasjenige für Margareta Tucher (1521) im Regensburger Dom Hervorhebung. Peter Vischers des Jüngeren Werk in der Hauptsache ist das großartig aufgefaßte Grabmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg. Als Gegenstück fertigte Hans Vischer das ebendort befindliche Grabmal Johann des Beständigen. Eine gemeinsame Arbeit der Genannten dürfte das Doppelgrabmal der Kurfürsten Johann Cicero und

Joachim I. im Dom zu Berlin sein. Eine der wenigen Freifiguren der Werkstatt, der in der Ausführung etwas flüchtige, aber doch sonst in der Beherrschung der Bewegung vortreffliche bogenschießende Apoll (jetzt im neuen Rathaushof zu Nürnberg) ist 1532 von Hans Vischer gefertigt.

In Franken tritt uns nur in Würzburg eine Bildhauerschule entgegen, die sich mit der Nürnberger messen kann. Ihr Haupt ist Tilman Riemenschneider, ein geborener Niedersachse, der 1483 in die Lukasgilde zu Würzburg aufgenommen wurde. Er starb, nachdem er in der neuen Heimat die höchsten städtischen Ehrenämter bekleidet, 1531. Als erstes Werk wird der Grabstein des 1487 † Eberhard von Grumbach in der Kirche zu Rimpar bezeichnet. Am Portal der Südthür der Marienkapelle zu Würzburg haben die überlebensgroßen Figuren von Adam und Eva als erste große, wirklich nach der Natur studierte, künstlerisch empfundene nackte Figuren besondere Bedeutung. Für dieselbe Kirche (jetzt teilweise am Dom) schuf er die überlebensgroßen Sandsteinfiguren Christi, des Täufers und der zwölf Apostel. Die große Zahl der Arbeiten macht hier wie bei vielen anderen Riemenschneider zugeschriebenen Werken das Auftreten verschiedener Hände begreiflich. Dies trifft auch bei dem Relief mit den vierzehn Nothelfern in der Spitalkirche zu. Ein großes meisterhaftes Holzkruzifix enthält der Dom (oben im Chor). Ebendort lassen die Stilwandlung des Künstlers von der Gotik zur Renaissance erkennen die mit ausgezeichneter Charakteristik der Köpfe durchgeführten

Grabplatten aus rotem Marmor der Fürstbischöfe Rudolf von Scherenberg († 1495) und Lorenz von Bibra († 1519). Eine vorzügliche Arbeit ist auch die Sandsteingrabplatte des Abtes Johann von Trittenheim († 1516) in der Neumünsterkirche. Sein hervorragendstes Werk aber ist das Hochgrab Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde im Bamberger Dom. Der Künstler erhielt den Auftrag 1499, vollendet wurde dasselbe erst 1513. Das in Solenhofer Stein gearbeitete Grab trägt oben die in Hochrelief ausgeführten Figuren des Kaisers und seiner Gemahlin. An drei Seiten der Tumba sind fünf Scenen aus dem Leben des Kaiserpaares dargestellt, in leichter lebendiger Art der Erzählung. Verschiedenemale führte er die Beweinung Christi in Stein aus, die besten Bearbeitungen sind die am Grabmal der 1508 verstorbenen Anna Eltlin in Heidingsfeld und die figurenreiche, unter den Kreuzen sich abspielende zu Maidbronn. Die eigentümlich tiefe Empfindung des Künstlers tritt hier ergreifend zu Tage. In Würzburg, Kissingen und München (Nationalmuseum) befindet sich eine reiche Zahl meist in Holz geschnitzter Figuren, welche trotz der oft zu schmächtigen Körperbildung die empfindungsvolle und fast immer liebenswürdige, selten zum Herben gesteigerte Eigenart Riemenschneiders vor Augen führen. Von den vielen, teilweise wohl mit Unrecht dem Meister zugeschriebenen Werken seien noch die prächtige bemalte Maria im Rosenkranz zu Volkach im mittleren Mainthal (1521), das Sakramentshaus in der Pfarrkirche zu Ochsenfurt und

der dreiteilige Flügelaltar in der Kirche zu Münnerstadt hervorgehoben.

Von schwäbischen Gegenden scheint insbesondere die Bodenseegegend um diese Zeit (1520—30) eine bedeutende Lokalschule besessen zu haben; die hervorragendsten Beispiele — lebensgroße Reliefgruppen des hl. Gereon mit der hl. Katharina von Siena und des hl. Zosimus mit der hl. Barbara — besitzt das germanische Museum zu Nürnberg.

München tritt in Bayern als führende Kunststätte seit etwa 1480 auf. Im Flachrelief des 1475 † blinden Organisten Paulmann an der Frauenkirche ist bei aller Befangenheit eine bisher unbekannte Lebenswahrheit zu bemerken. Eine Gruppe von Grabmonumenten, meist eigenartig in zwei Abteilungen gegliederte rote Marmorgrabplatten, tritt uns entgegen. Neben mehreren trefflichen Exemplaren in der Peterskirche (sämtlich um 1500) ist die etwa 1490 geschaffene Platte für Kaiser Ludwig d. Bayern mit der kaiserlichen thronenden Idealgestalt im oberen Teile, den Herzögen Ernst und Albrecht, die sich zur Versöhnung die Hand reichen, im unteren Teile, die schönste. Vielleicht sind es Werke des Erasmus Grasser, dem neben den prächtigen lebensvollen, tanzenden Narrenfiguren im alten Rathaussaale auch die ruhigeren, sehr charaktervollen Brustbilder von Propheten an den inneren Chorschranken der Frauenkirche zugeschrieben werden. Das innigst empfundene Werk der altbayerischen Schule dieser Zeit aber stellen die Figuren von Christus und Maria nebst den zwölf Aposteln

im Hofkirchlein zu Blutenburg dar (1496). Von prächtigem Schwung der einfach groß gehaltenen Gewandung zeigen sie eine sonst seltene Mannigfaltigkeit der Charakteristik in den durchwegs edeln Köpfen.

Von der in Sachsen zu gleicher Zeit blühenden Schule geben beispielsweise die Skulpturen der 1499—1525 erbauten Kirche zu Annaberg einen guten Begriff. Hundert Reliefs an den Orgelbrüstungen, biblischen und allegorischen Inhalts, dann die Bildwerke der Kanzel zeigen wohl ziemlich manierierte Gestalten und Gewänder, aber klare, lebendige Komposition, in der schon Dürers Einfluß sich bemerkbar macht. Bedeutender ist der plastische Innenschmuck der sog. schönen Pforte ebendort, wo hoher Schönheitssinn und ergreifende Empfindung sich glücklich paaren. Von Hauptwerken derselben Richtung ist der Schmuck des von charakteristisch sächsischem Ast- und Baumwerk umrahmten Portals der Schloßkirche zu Chemnitz. Ein Meisterwerk der Schnitzerei besitzt die Marienkirche in Zwickau in einer Beweinung Christi. Eine ganz eigenartige naturalistische Bildung zeigt endlich die Kanzel des Doms zu Freiberg. Sie ist als tulpenartige Pflanze gebildet, zu welcher eine scheinbar aus Baumstämmen und Brettern zusammengesetzte Freitreppe führt. Am Eingang der Treppe hat sich ähnlich Adam Krafft der Meister selbst sitzend dargestellt.

Verhältnismäßig von geringer Zahl sind die Kunstwerke dieser Zeit am Mittelrhein. Außer den prächtigen Grabmälern dieser Zeit im Dom zu Mainz — das prächtigste davon jenes des Uriel

von Gemmingen mit merkwürdiger Mischung von gotischen und Renaissanceformen und des hier wohl zum erstenmal auftauchenden, dann zu solch großer Beliebtheit gelangenden Motivs des vor dem Kruzifix knieenden Stifters — sind an Schnitzwerken nicht sehr bedeutende vorhanden. Und doch wissen wir, daß die benachbarte niederrheinisch-flandrische Schule ihre Werke über ganz Norddeutschland verbreitete, sind ja in Güstrin, Lübeck und Danzig sogar holländische Schnitzaltäre bewahrt. Einer sehr entwickelten Schnitzerschule erfreute sich auch das westfälische Land und insbesondere Calcar, dessen Kirchen und Umgebung noch heute eine große Reihe vortrefflicher Arbeiten dieser Art, großenteils unbemalt, enthält. In Lübeck hatte die — auch in künstlerischer Beziehung — enge Verbindung mit den Niederlanden zu einer verhältnismäßigen Blüte der einheimischen Bildnerkunst beigetragen; zahlreiche Denkmale der Marienkirche geben davon Zeugnis. Der berühmteste Bildschnitzer dieser Gegenden — auch in Dänemark ist beispielsweise die Zahl guter Schnitzaltäre eine sehr große — war Hans Brüggemann, der 1515—21 den großen unbemalten Schnitzaltar im Dom zu Schleswig anfertigte. Die zahlreichen, eher als freie Gruppen, denn als Reliefs zu bezeichnenden Scenen aus der Passion Christi in kleinen Figuren sind von größter Lebendigkeit und dabei doch guter Klarheit der Komposition. Freilich ist damit eine des öfteren sich zeigende, an Brutalität grenzende Derbheit der Auffassung verbunden. Dieses bedeutendste Werk der Art steht in jenen Gegenden übrigens nicht vereinzelt da; treffliche, wenn auch nicht im Reichtum des Aufbaus und der Aus-

führung ganz heranreichende Arbeiten befinden sich in Segeberg und im Thaulowmuseum zu Kiel.

§ 29. Die deutsche Renaissanceplastik nach 1550.

Mit der Mitte des 16. Jahrhunderts ist die Blüte der deutschen Plastik vorüber; wohl dauert sie fort und entwickelt sich erst recht eigentlich gegen das Ende des Jahrhunderts in der Kleinkunst, im Kunstgewerbe, das zu dieser Zeit die höchste Höhe erreicht, aber mit dem übermächtigen Eindringen der italienischen Einflüsse scheint es, als ob der deutschen großen Kunst, wie sie ein Stoß, ein Riemenschneider, ein Peter Vischer gepflegt, die eigentliche Lebensluft genommen sei. Daher bei sehr starker Produktion in allen Gegenden doch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zwar eine Menge tüchtiger Bildhauer, aber keine einzige hervorragende Individualität.

Um mit Nürnberg wieder zu beginnen, so sind hier wenigstens noch zwei tüchtige Bronzebildner zu erwähnen, Pancraz Labenwolf, der mit seinem „Gänsemännchen" eine lebensvolle Gestalt aus dem deutschen Bauernleben für alle Zeiten verewigt hat, und Benedikt Wurzelbauer, dessen Hauptwerk der „Tugendbrunnen" bei aller Gewandtheit und dekorativen Geschicklichkeit des Aufbaues doch an Manier und Schwülstigkeit schon bedeutend krankt. Daß doch auch die Porträtplastik in Nürnberg heimisch war, beweisen die lebensvollen Büsten von Willibald Imhof d. Ae. und seiner Frau von dem in Nürnberg thätigen Jan de Zar aus Nymwegen im Ver-

liner Museum. Von Grabmälern im reinen Renaissancegeschmack hat Schwaben das Vorzüglichste in den Reihen von Fürstengräbern in der Schloßkirche zu Pforzheim, der Stiftskirche zu Stuttgart und der Stiftskirche zu Tübingen aus dem Ende des Jahrhunderts aufzuweisen. Eine gewisse Einförmigkeit bei geschicktem, meist sehr reichem Aufbau, läßt sich freilich nicht leugnen. Die Figuren haben bei aller Korrektheit meist einen leblosen Zug. Nächst Schwaben ist es Ober- und besonders Unterfranken, das in seinen reichen Bischofssitzen Bamberg und Würzburg eine Reihe reich ausgestatteter und meist sehr sorgfältig durchgeführter Prachtgrabmale besitzt. Auch Mainz und Köln haben stattliche Arbeiten dieser Art aufzuweisen. Mit dem Ende des Jahrhunderts war die eingeborne deutsche Skulptur so gut wie völlig erschöpft, und es kann daher nicht wunder nehmen, daß für einige Zeit bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts ausländische, italienische und vor allem niederländische, freilich auch wieder stark von der italienischen Kunst beeinflußte Bildhauer die führende Rolle einnehmen. Die Bedeutendsten finden wir auch jetzt in Süddeutschland. In München stand an der Spitze der Kunstunternehmungen des prachtliebenden Maximilian I. Peter Candid, von dessen Hand die Entwürfe zu dem geschmack- und wirkungsvollen Grabdenkmal Ludwig d. Bayern mit den vorzüglichen Bildnisstatuen Albrechts V. und Wilhelms V., des plastischen Façadenschmucks der Residenz, sowie des im Aufbau geringen, im Figürlichen vorzüglichen Brunnens im Wittelsbacher-

hofe dortselbst, weiter der Kolossalgruppe des Erzengels Michael an der Michaelskirche zu München, endlich der Madonnenstatue auf der Säule des Marienplatzes, herrühren. In Augsburg sind es Hubert Gerhard und Adriaen de Vries, welche die äußerst dekorativen drei Brunnen — der schönste davon der Herkulesbrunnen — und vermutlich auch die Kolossalgruppe des Erzengels Michael schufen, während tüchtige deutsche Gießer, in München Hans Krumper aus Weilheim, in Augsburg Johann Reichel in der Regel den Guß besorgten. In Innsbruck schuf Alexander Colins den Grabbau des Denkmals von Kaiser Maximilian I. mit tüchtigen Freifiguren, und zwar gedrängten, aber gut erzählenden, sehr sauber ausgeführten Marmorreliefs. Das prächtige Grabmal des Kurfürsten Moritz von Sachsen im Dom zu Freiberg i. S. ist ebenfalls (1588—94) von Niederländern ausgeführt, während die Fürstenkapelle ihren Schmuck von acht Erzstandbildern durch italienische Hände, Paolo di Cesare und Pietro Boselli, erhielt.

§ 30. Die Plastik des 18. Jahrhunderts bis Rauch.

Mit dem Schluß des großen Religionskrieges war das deutsche Kunstleben auf einem äußerst niedrigen Standpunkt angelangt. Von der Seite aus, von der die politische Erhebung Deutschlands ausgehen sollte, begann auch zuerst die Kunst wieder freier ihre Schwingen zu regen, in Brandenburg-Preußen, in Berlin. Andreas Schlüter (1664—1714) bezeichnet den ersten

Tafel 21. **Schlüter, Maske eines sterbenden Kriegers.**
Am Zeughaus zu Berlin.

Aufschwung. Noch beeinflußt von der dekorativen Richtung der herrschenden holländischen Kunst, wußte er doch in seinen Hauptwerken neben dem dekorativen Element wieder zum erstenmal ernste Würde und scharfe Naturbeobachtung zum Ausdruck zu bringen. Neben einer sehr großen Zahl von plastischen Arbeiten, deren Entwurf der als Architekt wie Bildhauer gleich geniale Meister in den von ihm gebauten und eingerichteten Schlössern in und um Berlin im architektonischen Rahmen schuf, seien von solcher Art nur das Grabmal des Goldschmieds Männlich († 1701) in der Nikolaikirche und die vom Künstler 1703 in die Marienkirche gestiftete Marmorkanzel (als dekorative Atbeiten) erwähnt. Sein Höchstes in dieser Art aber bot Schlüter in der in glücklichstem Kontrast zu den Trophäen an der Außenseite stehenden Masken sterbender Krieger an den Schlußsteinen der Hoffenster des Berliner Zeughauses (Taf. 21). Der furchtbare Ernst des Krieges ist in diesen einundzwanzig Köpfen, die das innigste Naturstudium mit bewunderungswürdiger Anordnung im Raum vereint zeigen, in treffendster Weise charakterisiert. Von seinen Freifiguren ist zunächst das 1697 gegossene, jetzt zu Königsberg i. Pr. aufgestellte Standbild des Kurfürsten Friedrich III., dann aber als das Hauptwerk des Künstlers das Reiterdenkmal des großen Kurfürsten auf der Kurfürstenbrücke zu Berlin, 1703 aufgestellt, zu erwähnen. Die ganze sieghafte Persönlichkeit des Herrschers wird trotz des antikisierenden Beiwerks so ausgezeichnet vor Augen geführt, die Bewegung von Roß und Reiter ist von so hinreißen-

der Gewalt, daß dies Denkmal als eines der besten Lösungen dieses von der Kunst aller Zeiten versuchten Problems angesehen werden muß. So glücklich wie die Reiterfigur ist das Postament mit den wie brandende Wogen am starren Fels gegen dasselbe sich aufbäumenden Figuren von vier gefesselten Sklaven.

Was Schlüter für den Norden, ist Raphael Donner für den Süden (1692—1741). Freilich ist die Natur der beiden wesentlich verschieden, indem Donner im Gegensatz zu Schlüters Pathos zu einfacherer, natürlicherer Komposition und Formengebung zurückzukehren bestrebt ist. Sein Hauptwerk ist der Brunnen auf dem Neuen Markte zu Wien mit der krönenden Figur der Vorsehung und den vier Hauptflüssen der Monarchie. Edles Liniengefühl giebt sich in den Figuren wie in dem überaus gelungenen Aufbau zu erkennen. Die Plastik des Rokoko hat in Deutschland sonst nur Werke von dekorativem Werte geschaffen. Die Rückkehr zur Antike in mehr oder minder bewußtem Gegensatz zu dem tändelnden Charakter des mittleren und späteren 18. Jahrhunderts bahnte zuerst Johann Heinrich Dannecker aus Stuttgart (1758—1841) an. Von seinen zahlreichen (die Mehrzahl in Stuttgart) anmutigen Werken strahlt wieder ein allerdings noch mit einer gewissen Zierlichkeit verbundener Ernst, unter seinen Idealskulpturen sind die Ariadne auf dem Panther (in Frankfurt) und Hektor und Achill die bekanntesten geblieben, unter seinen ebenso zahlreichen Porträtdarstellungen seine Schillerbüsten. Das von allen Seiten aber angestrebte Ideal, eine neue hohe, an

die Antike sich anschließende und doch der Natur gerecht werdende Plastik zu schaffen, war dem Dänen Bertel Thorwaldsen (1770—1844) vorbehalten. In seinen zahllosen, von edelster Einfachheit und dabei doch höchster Formenschönheit durchflossenen Reliefs, ließ er den Traum einer auf die Antike aufgebauten Kunst nochmals aufleben. Das berühmteste Werk dieser Gattung ist der mehrmals (Rom, Quirinal, Kopenhagen und Villa Sommariva (Carlotta) am Comer See, ausgeführte Alexanderzug. Seine Stärke war wie bei den Griechen stille Einfalt und Ruhe; dramatische Belebung und der Ausdruck der Leidenschaft lag ihm ferner, darum sind jugendliche Gestalten der griechischen Götter- und Heroenwelt sein Lieblingsvorwurf geblieben. Die unvergänglichen Gesetze der Plastik, die die vorangegangenen Jahrhunderte mehr oder minder hatten vergessen lassen, erweckte er durch seine prachtvoll abgewogenen Idealgruppen, wie die drei Grazien, in denen er das gleiche Werk Canovas weit in den Schatten stellte, Bacchus und Ariadne, Mars und Venus, Amor und Psyche, um nur die bekanntesten hier zu nennen. Von seinen Grabmälern müssen vor allem das des Papstes Pius VII. in St. Peter zu Rom und das gleichzeitig (1830) vollendete Monument des Herzogs Eugen von Leuchtenberg in der Theatinerkirche zu München erwähnt werden. In die Spätzeit seines Lebens fallen eine Reihe von Denkmälern historischer Persönlichkeiten, die an sich von hoher Schönheit doch an einem gewissen Mangel packender Charakteristik leiden; die hervorragendsten sind das Reiterstand-

bild des Kurfürsten Maximilian zu München, das Standbild Gutenbergs zu Mainz und das Schillerdenkmal zu Stuttgart. Doch auch der christlichen Kunst weihte Thorwaldsen in dem umfangreichen, eigenartigen plastischen Schmuck der Frauenkirche zu Kopenhagen ein in der modernen Kunst einzigartig dastehendes Werk von tiefstem Gefühl und ergreifender Schönheit. Von der rein idealen Tendenz Thorwaldsens den Weg für eine große deutsche monumentale Plastik gefunden zu haben, dies Verdienst gebührt Johann Gottfried Schadow (1764 bis 1850), der zuerst in seinen deutschen Helden- und Reformatorenbildern zu markiger Charakteristik sich durchrang (als Probe seines Schaffens sei hier die charakteristische Bronzefigur Friedrich d. Gr. im Schloß von Sanssouci, Taf. 22, mitgeteilt) und im weiteren Verlauf Christian Rauch (1797—1857), mit dem unser Ueberblick geschlossen sein mag. Die durch die geschichtliche Darstellung gebotene Individualisierung wußte er in glücklichster Weise mit dem antiken Schönheitssinn und warmen Gefühl zu verbinden. Schon eines seiner frühesten Werke, das Marmorbild der Königin Louise im Mausoleum zu Charlottenburg (1813) zeigt den Meister auf seiner Höhe; noch schlichter und großartiger ist das Denkmal der Königin von Hannover in Herrnhausen. Die Helden des Befreiungskrieges verkörperte Rauch in ewig gültiger Weise seinem Volke. Zu seiner höchsten Reife aber erhob er sich in seinen Fürstenbildern, dem vornehm monumentalen, und doch den bürgerlich einfachen Charakter des Monarchen treu wiederspiegelnden Denk-

Tafel 22. **Schadow, Broncefigur, Friedrich d. Gr. mit seinen Windhunden.** Schloß Sanssouci.

mal des Königs Max I. zu München, und seinem allbekannten berühmtesten Werke, dem Reiterdenkmale Friedrich des Großen zu Berlin.

---

8. Kapitel.

Frankreich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts.

§ 31. Das 16. Jahrhundert.

Ein wesentlich anderes Bild als in Deutschland weist die Renaissance in Frankreich auf. Zunächst unselbständiger, weil unmittelbarer von der italienischen Kunst beeinflußt, schwächlicher und ohne scharf erkennbares nationales Gepräge, gewinnt sie im Laufe des 16. Jahrhunderts doch selbständige Kraft und erhält sich durch drei Jahrhunderte eine der deutschen wesentlich überlegene Bedeutung. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kämpfen zwei Richtungen um die Palme, die sich Schritt für Schritt das Terrain erobernden, als Künstlerindividualitäten nicht besonders bedeutenden, nach Frankreich berufenen Italiener, und die Schule von Tours, die noch wesentlich die Bahnen der älteren gotischen Kunst wandeln, wenn auch sehr verfeinert, indem das Realistische, Monumentale ins Zarte, Empfindsame gewandelt erscheint. Als Haupt der Schule von Tours, die mittelbar als Nachfolgerin Sluters angesehen werden darf, ist Michel Colombe anzuführen. Der Charakter der ihm vorangehenden und ihm gleichzeitigen touraini-schen Schule, feines formales Verständnis und hohe Grazie, läßt sich in einer Anzahl hervorragend schöner

Madonnenstatuen der Gegend erkennen, von denen die Maria von Olivet (im Louvre) die berühmteste ist (neuerdings Colombe selbst zugeschrieben). Die der Richtung eigene weiche, geschmackvoll in großen Massen angeordnete Gewandung bei anmutiger Haltung und Auffassung zeigen die wahrscheinlich von Colombe herrührenden Grabplatten von Louis Poncher und seiner Gemahlin Roberte Legendre (Louvre). Ebenso wird die besonders in den Figuren von Nicodemus und Joseph von Arimathia äußerst lebensvolle Grablegung von Solesmes auf diesen Künstler zurückgeführt. An dem Hochgrab Franz II. von Bretagne und seiner Gemahlin Marguerite de Foix fällt der Hauptteil der Ausführung nach Perréals Entwurf, insbesondere der anmutig, wenn auch nicht besonders tief empfundenen Gestalten der vier Tugenden an den Ecken Michel Colombe zu. In diesen Werken tritt der italienische Einfluß nur bedingt zu Tage, in dem herrlich gearbeiteten Hochrelief des hl. Georg (aus Gaillon, jetzt im Louvre) ist die Umrahmung ganz italienisch, die Figur des Reiters läßt auf Bekanntschaft mit italienischen Vorbildern schließen.

Unter den aus Italien eingewanderten Künstlern muß für die Plastik in erster Linie die Familie Giusti aus Florenz genannt werden, die in Auffassung und Technik etwa den mittleren Nachfolgern eines Mino da Fiesole gleich, sich merkwürdig rasch dem französischen Wesen anpaßten. Die Familie blühte in mehreren Generationen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Ihr hervorragendstes Werk ist das Grabmal Louis XII. und seiner Gemahlin in St. Denis. Von

dem prachtvollsten, fast überladenen Grabdenkmal der Zeit, dem der Kardinäle Amboise, errichtet 1520 bis 1525, sind die Künstler nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Unter Franz I. dominierte die Baukunst in Frankreich und die Skulptur hat keine selbständigen heimischen Meister aufzuführen. Die zahlreichen feudalen Schlösser dagegen haben an dekorativer Skulptur, die eine nicht ungeschickte Verschmelzung des italienischen und heimischen Stiles bekundet, recht gute Leistungen aufzuweisen; es genüge hier, auf die bedeutendsten, die Schlösser von Blois und Chambord, hinzuweisen.

Die große Zeit der französischen Renaissanceskulptur beginnt erst unter der Regierung Henri II., wo drei hervorragende Meister, Pierre Bontemps, Jean Goujon und Germain Pilon, eine zwar auf der italienischen fußende, aber doch auch wieder eigenartige französische Plastik zeitigen.

Das von Philibert Delorme entworfene und von einer ganzen Reihe von Künstlern bis 1559 fertiggestellte Grabdenkmal Franz I. in St. Denis bezeichnet den Beginn dieser Epoche. Der Hauptanteil an der figürlichen Ausschmückung wird Pierre Bontemps zugeschrieben, ebenso wie die elegante, jetzt ebenfalls in St. Denis befindliche Urne für das Herz desselben Königs sicher von seiner Hand stammt. 1541 ist der zweite der Meister, Jean Goujon, zuerst in Paris an den Reliefs (Grablegung Christi und die vier Evangelisten, jetzt im Louvre) des Chors von S. Germain l'Auxerrois nachzuweisen. Seine hohe dekorative Begabung, die meisterhafte Behandlung des

Reliefs, in der er den gleichzeitigen Italienern sich weit überlegen zeigt, erweist er zunächst am Portal des Hotel Carnavalet zu Paris, ebenso wie in einem Prachtkamin und dem Altar für das Schloß Ecouen (der letztere jetzt in Chantilly). Seine berühmtesten Werke sind indessen die fünf Nymphen (jetzt an der Fontaine des Innocents) und drei Friese (jetzt im Louvre) für einen dekorativen Aufbau zu Ehren Henri II. (1547—49), die Diana von Anet (im Louvre, für das Schloß der Diane de Poitiers, dessen gesamte dekorative Ausstattung er lieferte). Die überschlanken Figuren Goujons sind gewiß manieriert, dabei aber von so graziösem Reiz und solcher Frische und tadelloser Ausführung, daß sie an die Spitze der französischen Plastik gehören. Strenger sind die Caryatiden des Louvre, deren Gewandbehandlung insbesondere dem Zug der Architektur trefflich folgt.

Der eigenartige Reiz dieser Arbeiten wird vom dritten großen französischen Bildhauer Germain Pilon schon nicht mehr erreicht. Trefflich sind dagegen seine Grabfiguren, insbesondere die betenden und liegenden von Henri II. und Katharina de' Medici, sowie die naturwahre und wirklich monumentale der knieenden Bronzefigur des Kanzlers de Birague (Louvre). Die Königsbüsten Henri II. und III. ebendort haben einen gewissen schläfrigen Zug. Die französische Skulptur verlor schon unter Henri IV. ihre Selbständigkeit, selbst der beste Schüler Pilons, Barthélémy Prieur, ist nur ein guter Dekorateur. Zu besonderer Blüte gelangte die Kunst der Medaille, deren hervorragendste Vertreter Jean Dupré

und Warin sind. Im übrigen zeigt sich der Einfluß der niederländisch-italienischen Richtung, angeregt durch Giovanni da Bologna (s. Italien), auch in Frankreich allmächtig. Doch bleibt die französische Kunst immerhin von einem gesunden Realismus beseelt, so daß z. B. die Fama (Renommée) von Pierre Biard im Louvre sich dem Merkur des Giovanni da Bologna noch überlegen zeigt.

§ 32. Frankreich unter den großen Königen Ludwig XIV. und Ludwig XV.

Doch bald machte sich die übermächtige Richtung der römischen Plastik unter Bernini geltend, noch dazu Rom als Studienort auch das Ziel aller französischen Bildhauer bildete. Ein allgemeiner akademischer Zug geht durch die Kunst der Zeit des Königs Louis XIV. Auf der einen Seite leeres Pathos wie in den Prachtgrabmälern, wo die Künstler unwahre überdramatische Scenen vorführen wollen, andererseits macht eine kalte Vornehmheit sich im Porträt geltend, am besten bleibt immer die elegante Dekorationsplastik, wie sie den Park von Versailles beispielsweise schmückt. Von der großen Anzahl von Bildhauern sind die bedeutendsten Girardon, Coyzevox, Puget und die Coustou. Von Girardon stammen verschiedene, in der Revolutionszeit eingeschmolzene Reiterstandbilder des Königs; das an den eben angeführten Fehlern leidende Prachtgrabmal des Kardinals Richélieu in der Sorbonne, die berühmte Gruppe des Raubes der Proserpina und einige wirklich reizende Reliefs im Park

zu Versailles, um nur das Bedeutendste zu nennen. Coyzevox (1640—1726) bezeichnet durch Virtuosität und Geschmack in seinen Porträts wie seinen dekorativen Werken den Höhepunkt der Plastik des Zeitalters Louis XIV. Er war überaus fruchtbar in dekorativen Werken, mit welchen er die Favoritschlösser der Zeit, wie Versailles, Trianon, Marly schmückte, ebenso fruchtbar aber auch an ausgezeichneten Büsten, von denen das Louvre und Versailles noch heute eine große Anzahl bewahren. Seine großen Grabmäler, wie das des Malers Lebrun, gehen wohl kaum auf eigene Entwürfe zurück; die Kolossalstatue des Königs zu Pferd für Rennes ist wie fast alle derartigen Bildwerke der Revolution zum Opfer gefallen. Ebenso Meister in der technischen Behandlung, aber von einer bewegteren, man möchte sagen, wilderen Auffassung, ist Pierre Puget. Nicht ohne mannigfache Kämpfe war seine Laufbahn. Nachdem er wegen des Sturzes seines Gönners, des Ministers Fouquet, Frankreich verlassen, war er zunächst in Genua thätig, wo er für die Familie Brignole in der Kirche von Carignan den wirkungsvollen St. Sebastian, und als Pendant den hl. Ambrosius schuf. Meisterhaft behandelt spiegeln diese wie die anderen italienischen Werke doch den Modereinfluß des Bernini wieder. Gegen 1672 begann er, in die Heimat zurückgekehrt, den berühmten Milo von Crotona, der, mit einer Hand im Baumstamme eingeklemmt, sich des von hinten angreifenden Löwen zu erwehren strebt, welches Werk mit dem später geschaffenen riesengroßen Relief „Alexander und Diogenes" seine Haupt-

schöpfung darstellt. Das Alexanderrelief hat eine sehr gedrängte, aber doch gewandte Komposition, bei fast überströmender Lebendigkeit der einzelnen Figuren. Als Pendant zum Milo schuf er dann noch die theatralische Gruppe, Perseus befreit Andromeda. Von den weiteren Bildhauern unter Ludwig XIV. sei hier noch der tüchtigen Familie Coustou gedacht; die bedeutendsten Mitglieder waren die Brüder Nikolaus und Wilhelm, von denen wieder der letztere das freiere Talent besaß. Die große Allegorie des Rheinübergangs (Relief) im Versailler Schloß ist ihr gemeinsames Werk. Von Wilhelm sind die berühmten, von der Mode der Zeit durch einen frisch natürlichen und eminent plastischen Zug sich auszeichnenden sogenannten „Pferde von Marly" (Champs Elysées).

§ 33. Das 18. Jahrhundert.

Das 18. Jahrhundert darf bis auf seine letzten Decennien für die Geschichte der Plastik eines der unfruchtbarsten genannt werden. Mit der Regentschaft verschwindet allmählich das hohle Pathos der vorangegangenen Epoche, um wirklicher Eleganz, spielender Tändelei Platz zu machen. Die Plastik will natürlich erscheinen, wird aber mit Ausnahme der die Zeit so wundervoll charakterisierenden unter dem Marmor förmlich lebenden Porträtbüsten nur geziert. Nur der wichtigsten Meister kann hier gedacht werden. Zu diesen gehört zunächst Edme Bouchardon. An und für sich etwas akademisch angelegt, hat er durch seinen bogenschießenden Amor eine Arbeit voll harmloser

Liebenswürdigkeit, dann durch den großen Brunnen der Rue Grénelle zu Paris bei seinen Zeitgenossen besonderen Beifall gefunden. Der letztere gehört durch seinen vortrefflichen Aufbau und die weiche Grazie seines figürlichen Teiles zu den besten öffentlichen Skulpturen des alten Paris. Bedeutender und temperamentvoller war Jean Baptiste Pigalle. Die genrehaft ausgeführten Gruppen von Merkur (die erste Ausführung im Louvre) und Venus finden sich in Potsdam, ein Geschenk an Friedrich d. Gr. Von seinen Porträts verdienen die Büste des Marschalls von Sachsen und die bizarre Statue Voltaires, der als nackter ausgemergelter Greis dargestellt ist, Beachtung. Am bedeutendsten spricht sich sein Talent in seinen großen Grabmälern, dem des Henri Comte Harcourt in Notre Dame, des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden zu Baden-Baden und des Marschalls von Sachsen im Straßburger Münster aus. Trotz der theatralisch barocken Zuthaten ist das geschickt, freilich wieder ganz malerisch aufgebaute, letztgenannte Monument, durch den originellen und glücklichen Gedanken, den Verherrlichten im ganzen Glanz seiner Persönlichkeit über eine Reihe von Stufen scheinbar ahnungslos dem offenen Grabe herabsteigen zu lassen, von packender Wirkung. Von der durch mehrere Generationen in verschiedenen Gliedern blühenden Familie Caffieri ist Jean Jacques der berühmteste. Sieben ausgezeichnete Schauspielerbüsten von ihm, die in der Bildniskunst aller Zeiten bestehen können, schmücken die Sammlung der Comédie française zu Paris. Die ganze schwel-

gerische Grazie des Jahrhunderts läßt Augustin Pajou in seinen Frauenschöpfungen nachfühlen, der zart und weich behandelten Büste der Dubarry, in seiner Psyche und seiner Bacchantin, welche alle bei virtuoser Behandlung von einer ungesunden schmachtenden Sinnlichkeit angekränkelt sind. Ganz der dekorativen Richtung widmete sich Clodion, dem insbesondere seine kleinen, meist in Thon ausgeführten, entzückend graziös gebildeten Werke erst neuerdings wieder hohe Bewunderung zuzogen. Die liebenswürdigste und gehaltvollste Künstlerpersönlichkeit dieses Kreises ist entschieden Jean Antoine Houdon. Er ist zuerst Realist im besten Sinn, sein hl. Bruno in Sa. Maria de' Angeli in Rom ist von ergreifender, von den sonstigen Tendenzen der Zeit merkwürdig abstechender Naturwahrheit. Bei dieser realistischen Richtung darf es nicht wundernehmen, daß er alsbald der größte Meister des Porträts seiner Zeit und, man darf wohl sagen, von Europa im 18. Jahrhundert wurde. Der Marmor gewinnt unter seinem Meißel Leben; kein Künstler hat uns das Wesen dieser bewegten Zeit und ihrer großen Männer so packend vor Augen geführt, als Houdon in seinen meisterhaften Büsten. Fast zweihundert hat er geschaffen; schon die erste, die des geistreichen Kunstkritikers und Encyklopädisten Diderot, machte ihren Schöpfer zum berühmten Mann. Gluck, Molière, Franklin, Jean Jacques Rousseau, Voltaire (auch in ganzer Figur sitzend, Foyer der Comédie française), Buffon, Washington, Mirabeau und Ludwig XVI. sind den besten seiner Arbeiten zuzuzählen. Ein Hauptwerk des Schlicht-

heit, Grazie und Keuschheit darin glücklich vereinenden Künstlers ist weiter die jagende Diana (in Bronze des öfteren ausgeführt, u. a. Louvre, Marmorreplik in St. Petersburg, Taf. 23). Er überlebte Revolution und Empire, ohne späterhin noch nennenswert hervorzutreten.

Der Zug nach neuerlicher Anlehnung an die Antike hatte wie anderwärts übrigens naturgemäß in Frankreich ebenfalls unter Louis XVI. schon Wurzel gefaßt. David, der große Maler, war der allmächtige Führer dieser neuklassischen Schule, und Canova giebt der französischen Skulptur des ersten Kaiserreichs die Weihe. Die Unnatur dieses Neuklassicismus muß aber unter zahlreichen, nicht gerade hervorragenden Vertretern bald dem Romanticismus Platz machen, aus dem dann der gewaltige geniale F. Rude (sein Hauptwerk die Kolossalgruppe „der Ausmarsch" am Arc de Triomphe) (1784—1855) die französische Plastik erlöste und den Grundstein zu ihrer Blüte im 19. Jahrhundert legte.

Tafel 23. **Houdon, Bronzefigur der jagenden Diana.**
Paris, Louvre.

Sammlung Göschen.

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Magnetismus siehe: Physik, Theoretische, III.

Malerei, Geschichte der, v. Prof. Dr. Rich. Muther. I. II. III. IV. V. Nr. 107, 108, 109, 110, 111.

Mathemat. Formelsammlung siehe: Formelsammlung.

Mechanik siehe: Physik, Theoret., I.

Menschliche Körper, Der, sein Bau und seine Thätigkeiten von Oberrealschuldirektor E. Rebmann, und Gesundheitslehre von Dr. H. Seiler. Mit 47 Abbild. und 1 Tafel. Nr. 18.

Meteorologie v. Dr. W. Trabert. Mit 49 Abbildungen u. 7 Tafeln. Nr. 54.

Mineralogie von Prof. Dr. R. Brauns. Mit 130 Abbild. Nr. 29.

Minnesang siehe: Walther von der Vogelweide.

Murner, Thomas, siehe: Luther.

Musik, Geschichte der alten und mittelalterlichen, von Dr. A. Möhler. Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. Nr. 121.

Mythologie, Deutsche, von Prof. Dr. Fr. Kauffmann. Nr. 15.

— **Griechische u. römische,** v. Prof. Dr. Herm. Steuding. Nr. 27.

— siehe auch: Heldensage.

Nautik von Direktor Dr. Franz Schulze. Mit 56 Abbild. Nr. 84.

Nibelunge, Der, Nöt und Mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Prof. Dr. W. Golther. Nr. 1.

— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Nutzpflanzen v. Dr. J. Behrens. Mit 55 Abbildungen. Nr. 123.

Pädagogik im Grundriß v. Prof. Dr. W. Rein. Nr. 12.

— **Geschichte der,** von Dr. H. Weimer. Nr. 145.

— s. a.: Schulpraxis — Unterrichtsw.

Paläontologie. Von Prof. Dr. R. Hoernes. Mit 87 Abbild. Nr. 95.

Perspektive nebst einem Anhang über Schattenkonstruktion und Parallelperspektive von Hans Freyberger. Mit 88 Fig. Nr. 57.

Pflanze, Die, ihr Bau und ihr Leben von Dr. E. Dennert. Mit 96 Abbildungen. Nr. 44.

Pflanzenbiologie v. Prof. Dr. W. Migula. Nr. 127.

Pflanzen-Morphologie, -Anatomie u. -Physiologie von Prof. Dr. W. Migula. Mit vielen Abbildungen. Nr. 141.

Pflanzenreich, Das. Einteilung des gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten u. bekanntesten Arten von Dr. F. Reinecke und Prof. Dr. W. Migula. Mit 50 Figuren. Nr. 122.

Philosophie, Einführung in die, siehe: Psychologie u. Logik.

Photographie. Von H. Keßler. Mit 4 Tafeln u. 52 Abbild. Nr. 94.

Physik, Theoretische, I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Prof. Dr. Gustav Jäger. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

— — II. Teil: Licht und Wärme. Von Prof. Dr. Gustav Jäger. Mit 47 Abbildungen. Nr. 77.

— — III. Teil: Elektricität und Magnetismus. Von Prof. Dr. Gust. Jäger. Mit 33 Abbildung. Nr. 78.

Physikalische Formelsammlung. Von Prof. G. Mahler. Mit vielen Fig. Nr. 136.

Plastik, Die, des Abendlandes von Dr. Hans Stegmann. Mit 23 Tafeln. Nr. 116.

Poetik, Deutsche, von Dr. Karl Borinski. Nr. 40.

Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie v. Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

YB 80180 YB 80179

Sammlung Göschen.

Je in elegantem Leinwandband 80 Pf

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Psychophysik, Grundriß der, v. Dr. G. F. Lipps. Mit 3 Fig. Nr. 98.

Rechnen, Kaufmännisches, I. Teil. Von Obl. Rich. Just. Nr. 139.

Redelehre, Deutsche, v. Hans Probst. Mit 1 Tafel. Nr. 61.

Religionsgesch., Indische, v. Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 83.

Russisches Gesprächsbuch von Dr. Erich Berneker. Nr. 68.

— **Lesebuch** von Dr. Erich Berneker. Nr. 67.

— — siehe auch: Grammatik.

Sachs, Hans, u. Johann Fischart nebst einem Anhang: Brant u. Hutten. Ausgew. u. erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

Tierbiologie von Prof. Dr. Simroth. I. Teil. Mit viel Abbildungen. Nr. 131.

— 2. Teil. Mit vielen Abbild. Nr. 13

Tierkunde von Dr. Franz v Wagner. Mit 78 Abbild. Nr. 6

Trigonometrie, Ebene un sphärische, von Dr. Gerha Hessenberg. Mit 69 ein- u. zwe farbigen Fig. Nr. 99.

Unterrichtswesen, Das öf fentliche, Deutschlands in der Gegenwart von Dr Paul Stögner. Nr. 130.

— — s. a.: Pädagogik, — Schulpraxis

Urgeschichte der Menschhei von Dr. M. Hörnes. Mit 48 Ab bildungen. Nr. 42.

925138 NB450 S7

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

von Dr. med. Mucj. Nr. 128.

Stenographie [illegible]

Stereo [illegible]

Stilk [illegible]

Zeichenschule von K. Kimmich. Mit 17 Tafeln in Ton-, Farben- und Golddruck und 135 Voll- und Textbildern. Nr. 89.

chnen, Geometrisches, H Becker. Mit 282 Abbild. Nr. 58.

logie siehe: Tierkunde.